عدد تذكاري

الهلال

١٠٠ سنة سينما



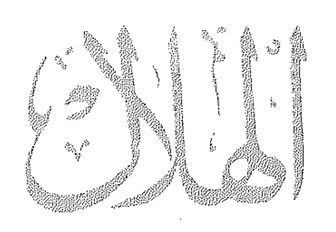


الوكلاء بالمملكة العربية السعودية ودول الخليج

سالم عبد الرحيم باوزير

مكة المكرمة ت ٥٧٤٥٥٠٢ فاكس ٥٧٤٥٠٩٠

جدة ت ٦٨٧٧٢٦٥ الرياض ٤٠٤٣٣٧٣



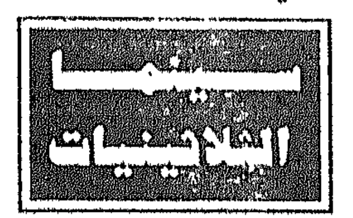
مجلة ثقافية شهرية تصدرها دار الهلال
أسسها جرجي زيدان عام ١٨٩٢
العام الثالث بعد المائة

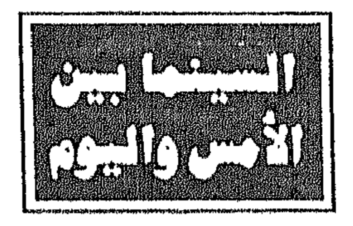
الإدارة: القاهرة - ١٦ شارع محمد عز العرب بك (المبتديان سابقا) ت ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) . المكاتبات ص.ب ٦١٠ - العتبة - الرقم البريدي ١١٥١١ - تلغرافيا - المصور - القاهرة ج. م. ع. مجلة الهلال ت . ٣٦٢٥٤٨١ - تلكس 92703 Hilal un فاكس : FAX ٣٦٢٥٤٦٩٠

ثمن النسخة سوريا ٢٥٠ ليرة - لبنان ٨٠٠٠ ليرة - الاردن ٣٠٠٠ فلس - الكويت ١٦٠٠ فلس - السعودية ١٥ ريالاً - تونس ٣ دينارات - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٥٠٠ دينار - الدوحة ١٥ ريالاً - دبى / أبو ظبى ١٥ درهماً - مسقط ١,٥٠٠ ريال - غزة / الضفة القدس ١,٧٥ دولار - ايطاليا ٦٠٠٠ ليرة - المملكة المتحدة ٣ جك ..

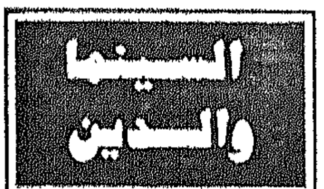
الاشتراكات: قيمة الاشتراك السنوى ١٢ جنيها فى ج. م. ع. تسدد مقدما نقدا أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ١٥ دولارا - أمريكا وأوربا وآسيا وإفريقيا ٢٥ دولارا - باقى دول العالم ٣٥ دولارا .
والقيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال - ويرجى عدم إرسال عملات نقدية بالبريد .

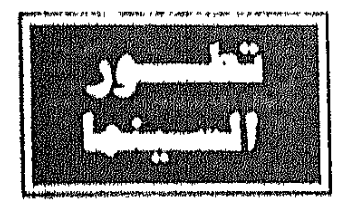
فى هذا العدد











١٠٠ سنة على بداية السينما فى العالم

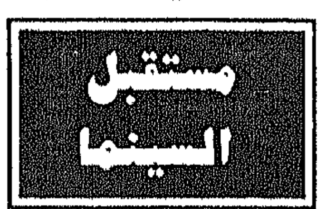
كل سنة وانت طيب .. فمع بداية عام ١٩٩٥ حرصنا أن نقدم لك عددا متميزا وممتازا عن السينما العالمية والعربية . وقدمنا فى هذا العدد فنون السينما منذ بدايتها حتى الآن، والذى ساهم فى الاعداد والاشتراك فى تحريره كل من الناقد مصطفى درويش والزميل محمود قاسم ، وحرصنا على إعادة نشر مواد قدمها الهلال طوال رحلته المئوية ، وتعد فى حد ذاتها موسوعة السينما المصرية منها : تطور فن السينما و السينما العربية ، والكتاب والسينما .

وخلال هذه الرحلة كتب عديد من الأدباء من بينهم جرجى زيدان ، عبدالرحمن صدقى ، أحمد أمين ، عباس العقاد ، لويس عوض ، يحيى حقى ، زكى طليمات ، عبدالحميد جودة السحار و محمد عبدالحليم عبدالله ونجيب محفوظ.. وغيرهم. ولاينبغى أن يفوتنا ونحن نؤرخ للسينما ألا نستكتب عددا من أصحاب البصمة المؤثرة فى السينما المصرية ، فقد كتب فى هذا العدد شهادات صلاح أبوسيف وهنرى بركات وكمال الشيخ ، كما قدمت شهادات الفنانة الكبيرة فاطمة رشدى ونجيب الريحانى ويوسف وهبى عن السينما المصرية ، وشارك أيضا عدد من كبار كتابنا المعاصرين فى هذا العدد من بينهم نجيب محفوظ د . احمد أبوزيد ، د . جلال أمين ، محمد مستجاب ، سمير فريد .

ولم نستطع الغوص فى تاريخ وقضايا السينما وحدها ، ولانلتفت إلى العالم من حولنا ، وإلى قضايانا المعاصرة. فاخترنا مقالاً مهما للدكتور رشدى سعيد «الحقيقة والوهم فى الواقع المصرى المعاصر» وحرصنا على تقديمه فى بداية العدد ..

كما استكملنا فى آخر العدد الجزء الثالث من سنوات تكوين الدكتور إبراهيم حلمى عبدالرحمن ، صاحب الفضل فى إقامة العديد من المؤسسات العامة فى مصر ، وعلى رأسها كل من مؤسسة الطاقة الذرية ومعهد التخطيط القومى

وبذلك لا نحرم قارىء الهلال من بعض التنوع الذى يتميز به .







عزيزى القارئ

١٩٩٥ .. ◆ ◆

« ١٠٠ سنة سينما » العدد التذكارى الذى تقدمه « الهلال » لقرائها بمناسبة العام الجديد ، الذى سيشهد احتفالات بذكرى مرور مائة عام على مولد السينما ، وستحتفل اليونسكو بهذه المناسبة فى باريس ما بين ٩ ، ٢٣ يناير الحالى ، وسوف تشارك مصر فى هذا الاحتفال بأفضل أفلامها ..

لقد واكبت السينما المصرية السينما العالمية ، وبدأ أول عرض سينمائى فى الاسكندرية بإحدى قاعات طوسون باشا فى ٥ نوفمبر عام ١٨٩٦ ، وفى القاهرة بعد ذلك بعدة أيام فى ٢٨ نوفمبر عام ١٨٩٦ فى صالة حمام شينتر بالقرب من فندق شبرد القديم ، وهو نفس العام الذى شهدت فيه لندن أول عرض سينمائى .

وهكذا بدأت السينما فى مصر بعد فترة قصيرة من بدايتها فى العالم ، وكانت قصة السينما فى مصر هى بحق قصة حب جمعت بين المصريين وبين لغة العصر ، لغة فيها الكثير من روح الكتابة على جدران المعابد الفرعونية وعلى التماثيل القديمة وعلى أوراق البردى ..

فما أن ظهرت السينما حتى أثار ظهورها فضول المصريين .

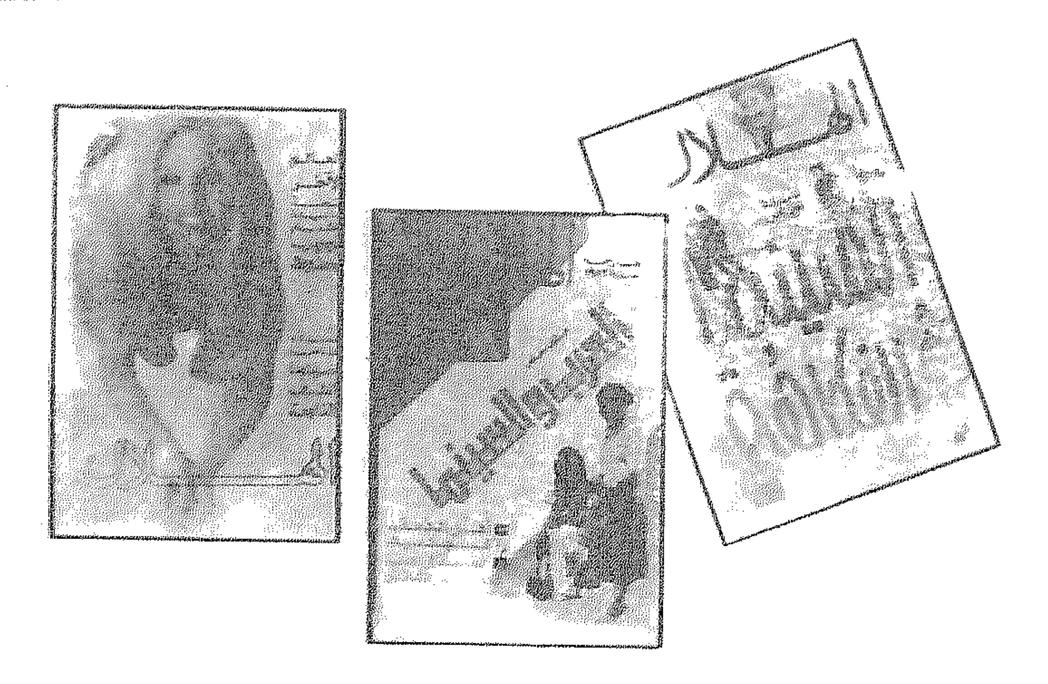
وواكبت « الهلال » هذا الفضول ، وكانت رائدة فى تقديم فن السينما ، ونقلت كبريات الحوادث فى تاريخ السينما ، وانطبعت على صفحاته بالكلمات والصور ، مادة موسوعية عن السينما ، وخصصت أقساماً تلاحق وتعرض وتنتقد كل ما له علاقة بالفن السابع ، فكانت بحق ديوانا للعرب ، مسطوراً فيه تاريخهم الفكرى والأدبى .

وأدركت « الهلال » التأثير البالغ الأهمية للسينما ، فلغة السينما ومفرداتها هى لغة جذب انتباه المشاهد ، والتوغل فى عقله ووجدانه ، انها الثورة الاعلامية الثانية بعد اختراع المطبعة ، وهى جماع الفنون ومحصلتها : التصوير والتمثيل ، والألوان والظلال والأنغام ، والرواية والشعر .

ونجحت مصر فى أن تجعل الفيلم المصرى مثل الكتاب المصرى أداة للاستنارة

عزيزى القارئ

السينما فى قطار الأحلام



والتقدم على طول الوطن العربى ، واستمر تأثير السينما حتى بعد ظهور منافس خطير للسينما وهو التليفزيون ، ولكن سرعان ما استعان التليفزيون بالافلام السينمائية ، وجاء «بالانترنت» لتجعل الأفلام السينمائية تحت طلب من يبحث عنها !!

وعلاوة على المتعة سجلت السينما معالم الحياة الاجتماعية ، والكثير من الاحداث التاريخية ، مثل جنازة الزعيم مصطفى كامل، وسفر المحمل الشريف إلى الحجاز فى أكتوبر ١٩١٢ ، ورصد جنازة الزعيم محمد فريد ، وعودة سعد زغلول من المنفى سنة ١٩٢٣ ، والكثير من الأحداث المجيدة للثورة المصرية .

عزيزى القارئ ..

كتبت «الهلال» عن السينما فى مايو ١٨٩٥ خبراً من ثلاثة أسطر يقول : «يشتغل مصورو أوروبا فى اختراع طريقة تظهر بها الصور الفوتوغرافية وكأنها تتحرك ..» ومن ساعتها وهى تؤكد اتجاهها فى تناول الثقافة والمعرفة بمعناهما الشامل ، واهتمامها الكبير بلغة العصر .

عزيزى القارئ

وتتابعت بعدها كتابات كبار الكتاب ، ويقدم «الهلال» الذى بين يديك طائفة مختارة من المقالات والموضوعات التى نشرها فى عمر السينما، وهى تبدو وكأنها مكتوبة لتوها ، فهى تتحدث عن أمور مازلنا نتحدث عنها ، وتلتقى على صفحاته من جديد مع عباس العقاد وأحمد أمين وعبد الرحمن صدقى وزكى طليمات وغيرهم ، وكأنهم مازالوا أحياء بيننا .

وإلى جانب إعادة نشر المقالات المهمة ، ننشر مقالات نخبة من الكتاب المعاصرين ، كتبت لهذا العدد ، وحتى يقارن القارئ بين الأمس واليوم .

عزيزى القارئ

بدأ شتاء ١٩٩٤ - ١٩٩٥ مبكراً هذه المرة بشهر على الأقل ، واتخذ العنف وسيلة للتعبير عن نفسه ، فانطلقت سيوله بلا رحمة ، ومن فوقها النار والعواصف تقتل وتغرق وتجرح عشرات الألوف من سكان القرى الراقدة فى صعيد مصر منذ فجر التاريخ كأنما أرادت هذه السيول القاتلة المغرقة المحرقة أن تنبّه الذين خرجوا من التاريخ، إلى أن فى استطاعتهم أن يعودوا إليه إذا انتصروا على السيول التى تجرفهم بعيدا ، فى هذا العصر الذى نشأت فيه قوى جديدة ، وعادت قضية «الأجناس المنتصرة» والأجناس المنهزمة تطل برأسها من جديد ، بعد انقضاء أكثر من مائتى عام على إتمام أكبر عملية إبادة فى التاريخ الإنسانى والتاريخ الحيوانى أيضا : عملية إبادة سكان الأمريكتين الشمالية والجنوبية ، وحلول سكان آخرين ، غرباء مغتصبين ، فوق أرض السكان الأصليين البائدين !

كانت السيول والحرائق نذيراً فى مخاض العام الجديد ، لكل نائم فوق أرضه معتمداً على حقه الطبيعى الذى تكفله شرائع السماء والأرض ، فليس هناك حق فى الأرض من الناحية العملية إلا لمن يستطيع أن يبقيها فى يده ، وأن يصدَ عنها السيل ، سواء كان سيلا منهمرا من السحب ، أو سيلا جارفا من البشر ، وقديماً أغرقت السيول أرض العرب عند انهيار سد مأرب ، وطرَد «سيل العرم» العرب العاربة من أرضها وشتتها فى الصحراء ، وكانت هذه ملحمة العرب القديمة التى تمخضت بنشأتهم من جديد فى شعبين عظيمين : قحطان وعدنان !

والآن .. بعد ثلاثة آلاف سنة تحاصر أبناء قحطان وعدنان عوامل إبادة وانقراض ،

عزيزى القارئ

أنقذ... ولاً من العوامل التى حاصرتهم بعد سقوط سد مأرب وتدفق طوفان سيل العرام!

عزيزى القارئ ..

انتزعت سنة ١٩٩٥ نفسها بصعوبة من قبضة سنة ١٩٩٤ ، فقد تشبثت هذه السنة العجوزة بالبقاء كأنها أرادت وقف عجلة التاريخ ، ولكن التاريخ لم يتوقف ، والشمس لم تكف عن الدوران ، ومضت كرة الأرض تدور حول محورها وهى منطلقة فى رحلتها السنوية حول الشمس ، برغم الذين أفتوا بأنها لا تدور ولا تتحرك ولا تتخذ شكل كرة ، وبأن من يقول بذلك خارج من الملة ، لا يدخل الجنة ولا يجد ريحها !

وفى بدايتها تقف سنة ١٩٩٥ – متحركة بلا وقوف – لتقول للأمة العربية من المحيط إلى الخليج .

– لم يبق من القرن العشرين إلا شموع خمسٌ فقط ، يستطيع طفل صغير أن يطفئها بنفخة واحدة من فمه الصغير فى عيد ميلاده الخامس ، فماذا قررت الأمة العريقة أن تصنع بهذه الشموع الخمس التى تطفئ قرنا بأكمله ، هو القرن العشرون الصاخب الهائل ، قرن الوحشية والإنسانية .. أعظم قرون التاريخ حتى الآن ، والذى يفتح الباب لمرحلة جديدة رهيبة من تنازع البقاء .. إن الإنسان القرد لا يستطيع أن يرشح نفسه بديلا للسوبرمان !

عزيزى القارئ ..

تدخل الأمم الحية القرن الواحد والعشرين بعقولها قبل أن تخطو إليه بأقدامها ، وتهرول الأمم الأخرى فى الدقيقة الأخيرة لتلحق بالركب ولكن بعد أن يتحرك ويغلق الأبواب !

ومن حق الأمم التى تحركت فعلاً نحو القرن الواحد والعشرين أن تقول لنفسها :

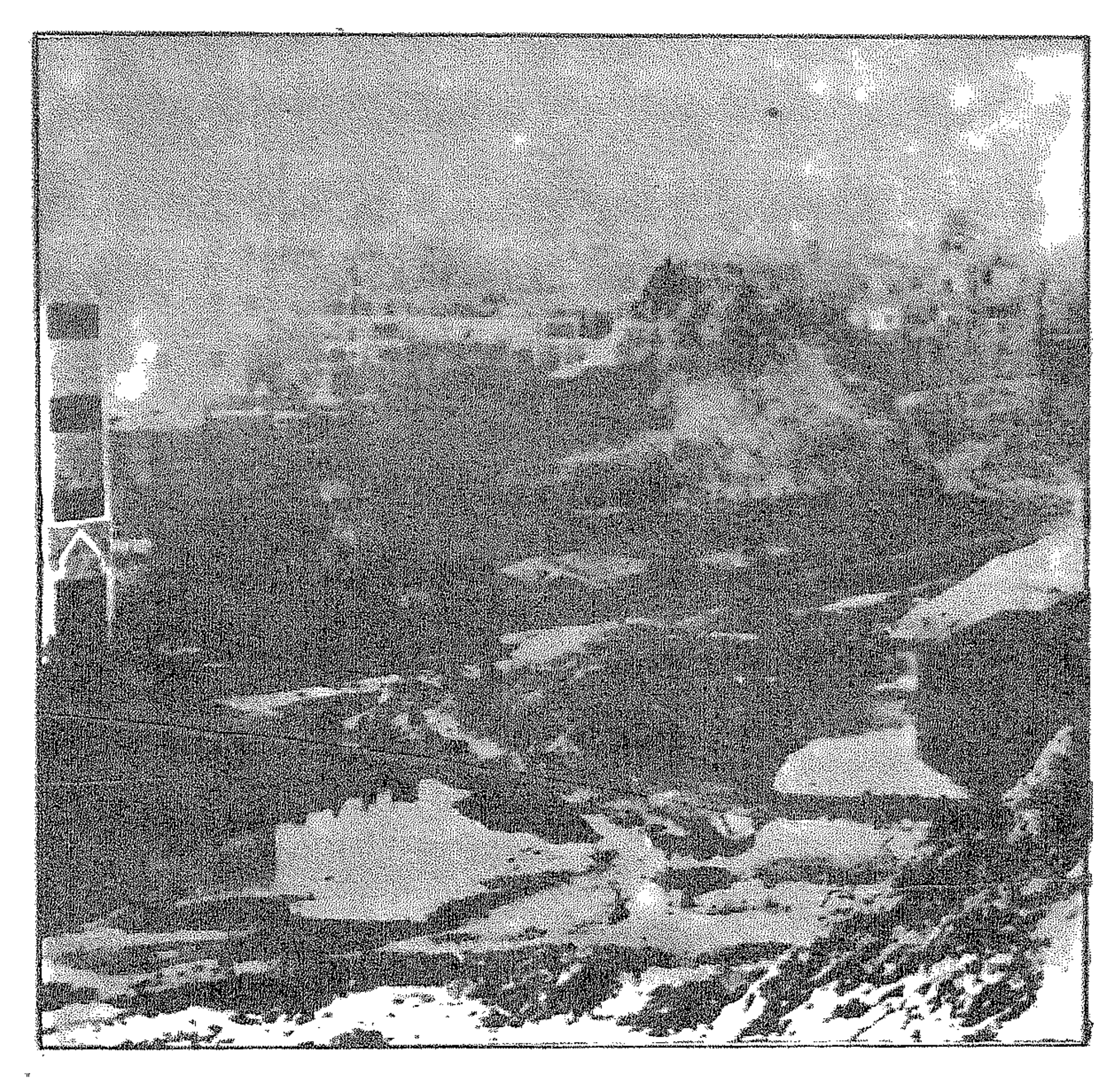
– كل مائة عام ونحن طيبون !

فالأمم الحية – الآن – تطوى فى الخطوة الواحدة مائة عام ، إلى الأمام ، وترقد الأمم الأخرى فى انتظار قطار الأحلام ، لكن النائم الحالم لا يستطيع بتهاويل أحلامه أن يلحق باليقظان الذى حررته يقظته من جميع الأوهام .

« المحرر »

الحقيقة والوهم في الواقع المصري المعاصر

بقلم : د. رشدي سعيد



هذا مقال فيه من الحقائق ما قد يزعج الكثيرين من النخب التى اعتادت أن تصور حياتها ومجتمعها على أفضل ما يكون ، تختار عند وصفه الجزء الطيب منه وتهمل بل وتحرّم الكلام عن الجزء المشين منه ـ وفى هذا المقال وصف لواقع المجتمع المصرى دون خداع أو إغراق فى الوهم ، قصدت منه أن أذكر هذه النخب بحجم العمل الذى ينتظرهم لكى يعدوا مصر للدخول فى القرن الحادى والعشرين ، الذى سيكون فيه البقاء رهناً بقدرة الأمم على التنافس الحر وبقدر الجدية التى يحتاجها مثل هذا العمل .

المجتمع المصرى الذى نعيشه اليوم هو نتاج عملية الحراك الاجتماعى التى بدأت خافتة فى أوائل القرن التاسع عشر وتسارعت عجلتها فى أعقاب ثورة يولية سنة ١٩٥٢ ثم الانفتاح الذى حدث فى منتصف السبعينات من القرن العشرين والذى كان له ومازال أكبر الأثر فى تشكيل الواقع الحاضر للمجتمع المصرى وفى ترسيخ قواعد النخب التى نشأت عنها . ويتميز هذا المجتمع ببزوغ نخب جديدة قليلة العدد بالغة الثراء خرجت من بين كتلة البشر الهائلة التى تركت وحالها فى فقر وتخلف مهين – وتشكل هذه النخب البازغة حوالى ٨٪ من مجمل السكان وتحصل على أكثر من ثلثى الدخل القومى وتعيش فى عالم جديد يختلف اختلافا بينا عن ذلك الذى تعيشه جموع الشعب المصرى والتى يصيب ٨٦٪ من جملة سكانه مالا يزيد عن ربع مجمل الدخل القومى. وهؤلاء هم الذين سنطلق عليهم فى هذا المقال «كتلة البشر الغاطسة» ، أما مجموع النخب فسنطلق عليهم وصف «كتلة البشر الطافية » .

أولا : كتلة البشر الغاطسة

هذه الكتلة البشرية الهائلة والتى تبلغ الخمسين مليونا من البشر تنتظم فى حوالى ٨,٥ مليون أسرة يتراوح دخلها الشهرى بين ١٠٠،٥٠٠ جنيه مما يجعلها تحصل على حوالى ٢٦٪ من جملة الدخل القومى على الرغم من أنها تمثل ٨٦٪ من جملة سكان مصر . ويسكن ٥٦٪ من أسر هذه الشريحة الريف ، ويسكن الباقى فى المدن سواء فى أحيائها الشعبية أو على أطرافها فى مناطق عشوائية أسستها بنفسها دون تخطيط ، ولا يحتاج المرء إلى خيال كبير لكى يرى أن هذه الكتلة الكبيرة

من البشر تسكن «مساكن بدائية تعانى من تدنى الاشتراطات الصحية التى تتمثل فى سوء التهوية والإضاءة وتدنى المرافق الصحية وأحيانا انعدامها » ، كما جاء فى تقرير مجلس الشورى الذى نشر ملخصه فى الأهرام الاقتصادى بتاريخ٢٤/١٠/١٩٩٤ وتزداد الحالة سوءاً فى حالة مساكن الريف لوجود حظيرة المواشى والدواجن داخل المسكن ولوضع مخلفات المحاصيل فوق أسطحها ، ويشكل سكان هذه الكتلة البشرية حوالى٧٠٪ من جملة سكان المدن والأحياء العشوائية التى تعيش فيها ، لا تقل سوءا عن مساكن الريف كما جاء فى تقرير وزارة الحكم المحلى عن هذه المناطق(١٩٩٣) بل لعلها أكثر سوءا إذ لا يوجد حول هذه الأحياء خلاء أو منطقة خضراء يمكن أن يخلو إليها الانسان كما هى الحالة بالريف ، وفى تقرير أعدته محافظة القاهرة عن حالة الإسكان فى القاهرة الكبرى وجاء ملخصا فى مجلة المصور بتاريخ ١٤/١/١٩٩٤ أن ٨٤٪ من جملة انشاءات المساكن فيها قد تم بطريقة غير رسمية ، وأن ٤٥,٦٪ من جملة سكان القاهرة الكبرى والذين يبلغ عددهم ١٢,٩ مليون نسمة يعيشون فى المناطق العشوائية على النحو التالى : ٢,٨٥٠,٠٠٠ يسكنون فى ١٢ تجمعاً عشوائياً حول القاهرة ، ٦٥٠,٠٠٠ فى مناطق بالقليوبية ، ٢,٣٨٣,٠٠٠ فى الجيزة ، بمجموع ٥,٨٨٠,٠٠٠ نسمة - وتشغل هذه المناطق العشوائية ربع مساحة القاهرة الكبرى بكثافة سكانية قدرت بثلاثة وسبعين ألف فرد لكل كيلومتر مربع منها .

ويزدحم السكان فى هذه المناطق العشوائية بحيث يبلغ متوسط عدد الأنفس فى الحجرة الواحدة حوالى الستة . وباستثناء نسبة صغيرة لا تتعدى ٢٠٪ من جملة مساكن هذه الأحياء فإنه لا توجد لأى من هذه المساكن دورة مياه صحية مستقلة بل يشترك أعداد منها فى دورة واحدة ، كما أن مياه الشرب لم تدخل إلا إلي ٤٥٪ من جملة هذه المساكن أما باقيها فيعتمد على النهر أو الترعة فى الريف أو على صنبور عام فى المدينة ، وليس بأى من القرى صرف صحى إلا ما ندر، أما المناطق العشوائية فالصرف الصحى فيها إما أنه غير موجود أصلا أو أنه فى حالة لا تسمح بمواكبة الزيادة فى السكان أو فى استهلاك المياه .

ولا يوجد بمعظم القرى أو المناطق العشوائية بالمدن تخطيط ينظم - شوارعها التى لازال أكثر من ثلثها ترابيا وغير مستقيم مما يجعل إدخال الصرف الصحى فيها أو تزويدها بالمياه أو الغاز الطبيعى أمرا صعبا - وقد اضطرت شركة الغاز الطبيعى إلى تفادى أجزاء

كبيرة من منطقتى دار السلام والبساتين التى تقع إلى الجنوب من القاهرة بين جبى المعادى ومصر الجديدة لعدم وجود شارع مستقيم لمد أنابيب الغاز به ، كما أن مد الغاز الطبيعى لمعظم منازل هاتين المنطقتين قد تعذر لعدم توافر الاشتراط البسيط بأن يكون جهاز الطهى الذى يستخدم الغاز موجودا فى حجرة غير تلك التى تستخدم فى النوم .

ويتمتع جزء كبير من هذه الكتلة البشرية الهائلة (يقدر بحوالى ثلثيها) باستخدام الكهرباء التى تم إدخالها فى معظم المدن وأجزاء كثيرة من الريف وهؤلاء هم من فئة المستهلكين حتى ١٠٠ كيلو شهريا والتى تقدر فاتورتها بخمسة جنيهات . وتستهلك هذه الكتلة البشرية الهائلة أقل من ١٨٪ من جملة الكهرباء المستخدمة فى المنازل فى مصر .

ولا يتمتع أعضاء هذه الكتلة البشرية الكبيرة بخدمات عامة كثيرة فمعظم أعضاء هذه الكتلة الغاطسة هم بلا عنوان يصعب الوصول إليهم فى أماكن إقامتهم التى تنقصها خرائط مساحية وطرق ممهدة ويندر أن يستخدم الواحد منهم البريد ويعتبر استلام أى منهم خطابا حدثا هاما - وقد حاولت بنفسى إرسال عدة خطابات إلى أحد قاطنى المناطق العشوائية بالقاهرة دون جدوى ، ودون أن يعاد الخطاب إلىّ - ولا يمتلك واحد من أعضاء هذه الكتلة البشرية الغاطسة سيارة خاصة فهم يعتمدون فى تنقلاتهم على وسائل النقل العام والخاص وهى فى معظمها فى حالة مزرية لازدحامها وضجيجها وسوء صيانتها وخشونة العاملين فيها - كما أن أحدا من أعضاء هذه الكتلة الغاطسة ليس لديه تليفون خاص بل ويمكن القول أن هذه الكتلة البشرية محرومة كلية من استخدام التليفون فمعظم القرى والأحياء التى يسكنونها ليس بها تليفونات عامة .

ويشكل صغار السن ممن تقل أعمارهم عن ١٢ سنة حوالى ثلث أعضاء هذه الكتلة والإناث اللائى لا يذهب منهن إلى المدرسة إلا ربعهن فقط . ويتسرب من المدرسة عدد كبير ولا يصب من رافد هذه الشريحة التى تذهب إلى المدارس إلا ٢٠٪ منها إلى المدرسة الثانوية ، أما الباقى فهو يتساقط فى الطريق ويدخل سوق العمل . ولا يعرف على وجه اليقين عدد الأطفال العاملين فى مصر وإن كان الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء يورد عددهم عن سنة ١٩٨٤ بحوالى ١,٥ مليون طفل تحت الخمس عشرة سنة يمثلون ١٠,٣ ٪ من جملة القوى العاملة والتى بلغت فى ذلك العام ١٤,٣ مليون عامل . وللمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالاشتراك

مع هيئة اليونيسيف أبحاث تورد أعدادا أكبر من عمالة الأطفال – ومهما كان الأمر فإن عدد من لا يذهبون إلى المدرسة من أطفال هذه الكتلة البشرية الغاطسة وممن يتسربون منها فيما بين سن السادسة والخامسة عشرة لا يقل بحال عن ٥ ملايين طفل، وهؤلاء باستثناء بعض الإناث اللائى يرسل الكثير منهن فى الخدمة بالمنازل لابد وأن نفترض أنهم يعملون – ويقوم أكثر من نصف هؤلاء بالعمل فى الحقول «نظرا للحالة الاقتصادية واستعانة الآباء بأولادهم وبناتهم فى العمل » حسب ما جاء بتقرير مجلس الشورى السابق الإشارة إليه – أما فى الحضر فإنهم يعملون فى مصانع السجاد وورش الحرف ويدخلون مختلف المهن كصبية بأمل تعلمها فإذا حدث وأن جاء هذا التعلم فإنه كثيرا ما يأتى بعد حياة قاسية من الإساءة والاستغلال البشع .

ومدارس المناطق العشوائية والشعبية كمدارس الريف فى حالة سيئة والكثير منها لم يبن أصلا لهذا الغرض ومدرسوها فى حالة من الكرب، هذا فضلا عن البرامج التلقينية والمتخلفة التى تلقى على تلاميذها فإذا أضيف إلى كل ذلك أن ما يزيد عن ثلث طلاب هذه الكتلة الغاطسة يذهبون إلى مدارس دينية تتبع المؤسسة الدينية ولا تشرف عليها وزارة التعليم ولا تؤهل طلابها لعمل مثمر لعرفنا قدر مأساة هذه الكتلة البشرية الهائلة والغاطسة تحت السطح فهى بالإضافة إلى أن الجزء الأكبر من أبنائها لا يذهب أصلا إلى مدرسة أو أنه يتسرب منها فإن الجزء الصغير منها يذهب إلى مدارس غير معدة لتاهيل طلابها .

والحالة الصحية لهذه الكتلة البشرية الغاطسة من السوء لدرجة أن ٥٥٪ من أطفالها يعانون الأنيميا (نقص كرات الدم الحمراء) و ٤٠٪ منهم يعانون سوء التغذية (تقرير مجلس الشورى المشار إليه سابقا) . والمنشآت الصحية شبه المجانية التى أقيمت فى الريف وأطراف المدن فى الخمسينات والستينات أصبحت تعانى اليوم من نقص استعداداتها وهى غير قادرة على تقديم الخدمات العلاجية الطبية المتخصصة ، كما أنها لا تملك الإمكانيات الإيوائية الطبية الداخلية للمرضى، وإن توافرت فهى توجد فى ظل ظروف قاسية هذا فضلا عن أن الأطباء العاملين فيها غير متوافرين عدديا ، ولا يقيم الكثير منهم فى مناطق العمل – وقد أدى إهمال المنشآت الصحية الحكومية وارتفاع تكلفة المستشفيات الخاصة إلى لجوء الكثيرين من هذه الكتلة البشرية الغاطسة إلى الدجالين والمشعوذين – وتمتلئ الجرائد بأخبار هؤلاء ومن «الممارسات العلاجية الشعبية» ، والتى عددتها ندوة أقيمت أخيراً بوزارة الصحة المصرية كالتالى

«العلاج بالقرآن – تحضير الأرواح – السحر – طرد الجن والعفاريت – الذكر – الحضرة الصوفية – الزار – العمل – الحجاب» . وقالت إحدى المعالجات فى الندوة أنها على الرغم من عدم معرفتها القراءة والكتابة فإن « الله قد هداها إلى علاج عباد الله من لمس ومس الجن». وأضافت أنها تقوم بهذا العمل بالمجان ! (المصور فى ١٩٩٤/٩/٣٠) .

ولا توجد فى الريف أو الأحياء الشعبية والعشوائية فى الحضر خدمات اجتماعية أو ثقافية تذكر . ويمكن القول أن من أندر النادر أن يجد المرء من أعضاء هذه الكتلة البشرية الكبيرة من دخل متحفاً من أى نوع كان أو زار مكتبة عامة أو حضر اجتماعاً ثقافياً أو شارك فى ألعاب أو أنشطة ترفيهية منظمة ، يمكن أن تعلمه العيش فى الجماعة واحترام رأى الآخرين، أو أنه قام بالمشاركة فى إدارة شئون مجتمعه الصغير فى القرية أو الحى، أو شئون أمته بأى شكل من الأشكال . وغاية ما يأتيه من تعليم اجتماعى إنما يأتيه من مدرسته المتخلفة ، أو من أئمة الجوامع والزوايا التى انتشر بناؤها فى الثلاثين سنة الأخيرة انتشارا كبيرا جعلت وزير الأوقاف يذكر فى حديث نشرته المصور فى ١٩٩٤/٩/٢٣ «إن هناك فوضى فى بناء المساجد» وقد فاق عدد المساجد المائة ألف ، بنى منها ستون ألفا فى الثلاثين سنة ماضية ، وقد استخدمت هذه المساجد فى إيصال خطاب تيار الاسلام السياسى إلى جموع هذه الكتلة الضخمة من البشر ، ويبدو من واقع الحال ، وبرغم جهود وزارة الأوقاف – أن دعوة هذه المساجد لهذا التيار لم تتوقف بل أنها ازدادت تنظيما كما يؤكد ذلك الحملة المنظمة التى قام بها أئمة هؤلاء المساجد بالهجوم على وزير التعليم فى قضية الحجاب وفى التعريض بمؤتمر السكان الذى عقد بالقاهرة تحت إشراف الأمم المتحدة والحكومة المصرية .

ويلعب التليفزيون فى إيصال دعوة تيار اليمين الدينى إلى هذه الكتلة من البشر فعلى الرغم من تنوع برامجه فإن أكثرها قبولا عند هذه الكتلة هى تلك التى يقوم بها أكثر الدعاة الدينيين تخلفا .

وفى هذا الصدد علينا ألا ننسى أن العشرة بالمائة من أعضاء هذه الكتلة البشرية القاطسة من الأقباط والذين أصبحوا معزولين بداخلها يعيشون فى جيتو بداخل جيتو هذه الكتلة الكبيرة فهم بالإضافة إلى ما يلاقونه من نفس المعاناة التى يلقاها إخوانهم المسلمون غير قادرين للتعبير عن أنفسهم فهم محرومون من بناء كنائس جديدة أو ترميم كنائسهم القائمة إلا باستصدار قرار جمهورى وذلك تطبيقا لفرمان همايونى صدر فى سنة ١٨٥٦

ولازال قائما حتى اليوم – وعلينا ألا ننسى أنهم يعيشون وسط مجتمع يعلم أبناءه على أن من ليس على دينهم فهو فى ضلال.

هذه هى إذن حياة هؤلاء الخمسين مليونا من البشر الذين يسكنون أرض مصر ويشكلون ٨٦٪ من سكانها ويحصلون على ٢٦٪ من مجمل دخلها القومى – يعيشون فى ازدحام هائل فى تجمعات سكانية ليس فيها أبسط الخدمات لا يذهب الجزء الأكبر من أبنائهم إلى المدرسة وإن ذهبوا فهم يذهبون إلى مدرسة ركيكة يتسرب الجزء الأعظم منها ويعيشون طفولتهم فى العمل الشاق حيث يهانون ويستغلون ، وتشكل هذه الكتلة الضخمة من البشر جموع القائمين بالأعمال الخدمية الدنيا فى المدن والأعمال التى لا تحتاج إلى مهارات خاصة فى الزراعة فى الريف ، هذه الكتلة الكبيرة من البشر لا تشارك فى الحكم ولا يسمح لها بالحديث عن مشاكلها أو تنظيم نفسها فى جمعيات أو تكتلات وهى عاجزة عن إيصال صوتها إلى الحكام ومتخذى القرار.

ثانيا : كتلة البشر الطافية

الأربعة عشر بالمائة من باقى السكان يشكلون كتلة البشر الطافية التى تحصل على ٧٤٪ من مجمل الدخل القومى يعيشون فى مستوى أعلى من العيش عن جموع كتلة البشر الغاطسة وإن لم يختلفوا عنهم فى الكثير من الخصائص الحضارية فهم يعيشون فى علاقات اجتماعية متخلفة ، على أنى قبل أن أبدأ فى الكلام عن هذه الكتلة البشرية على أن أبين أن هذه الكتلة هى التى تستخدم كل عدد الحضارة فى مصر فهى التى تملك جميع السيارات الخاصة ، وهى التى يوجد بمساكنها كل التليفونات المستخدمة فى المنازل ، وهى التى تظهر أسماؤها فى صحيفة الاجتماعيات فى الجرائد عندما يتزوج أبناؤها أو يولد لها مواليد ، وفى صحيفة الوفيات عندما يموت أفرادها – وهى التى تشكل طبقة المستهلكين التى يسعى إليها المستثمرون الأجانب لبيع منتجاتهم الاستهلاكية فهم الذين يأكلون هامبورجر ماكدونالد ودجاج الكنتكى ويشربون الكوكاكولا ويذهبون إلى مدن الملاهى الجديدة ويدمنون مسلسلات التليفزيون الأمريكى ويلبسون الجينز وأحذية أديداس ويستمعون إلى موسيقى الروك الصاخبة ويلفون أطفالهم الصغار فى «كافولات» صناعة جونسون وجونسون ويغسلون أسنانهم بمعاجين أمريكية الصنع والاسم – وهم الذين جندت الحكومة أجهزتها لخدمتهم تمد لهم خطوط التليفون وتقوم بتوسيع الشوارع لسياراتهم بل وتزيد على كل ذلك فتبنى

لهم الفيللات الفاخرة على الشاطئ الشمالى غرب الاسكندرية وتهذب لهم الشاطئ حتى يصبح بحيرة هادئة وتمد الشاطئ بالمياه العذبة والكهرباء وخطوط التليفون وكابلات التليفزيون عبر مئات الكيلومترات .

وتتفاوت دخول هذه الكتلة الطافية تفاوتا كبيرا فعلى قمتها تقع شريحة صغيرة بالغة الثراء ، قدرتها بحوالى المليون فرد ينتظمون فى مائتى ألف عائلة يمثلون أقل من ٢٪ من جملة سكان مصر ويحصلون على أكثر من ٤٠٪ من مجمل الدخل القومى . وفى أدناها تقع شريحة أخرى قدّرتها بحوالى ٣,٥ مليون فرد ينتظمون فى حوالى ٧٠٠ ألف عائلة وهؤلاء من المستورين الذين يكدحون لسد متطلبات الحياة التى يمكن أن تطفو بهم على السطح ، يعيشون على دخل شهرى بين ٥٠٠ إلى ٢٠٠٠ جنيه بمتوسط ١٢٠٠ جنيه شهريا . وهذه الشريحة التى تمثل حوالى ٦٪ من مجمل السكان يحصلون على ٩٪ من مجمل الدخل القومى ، وبين هؤلاء وشريحة القمة تقع شريحة أخرى قدّرتها بحوالى ٣,٥ مليون فرد ينتظمون فى ٧٠٠ ألف عائلة يعيشون على دخل بين ٢٠٠٠،٧٠٠٠ جنيه شهريا بمتوسط ٤٠٠٠ جنيه ويحصلون على ٢٥٪ من مجمل الدخل القومى على الرغم من أنهم يمثلون ٦٪ من إجمالى سكان مصر .

وبطبيعة الحال فإن هذه الأرقام تقريبية بنيت على أساس حجم ونمط الاستهلاك وعلى أساس ملكية السيارات واستخدامات التليفون المركب بالمنازل وغير ذلك من السلع المعمرة والمكلفة وكذلك على أساس عدد الذين يعلن عن وفاتهم بصحيفة «الأهرام» عندما يموتون فقد أصبح الإعلان اليوم مكلفا لا يقدر عليه أغلب إن لم يكن كل أعضاء كتلة البشر الغاطسة . ففى مصر أقل قليلا من مليون سيارة خاصة هى بالقطع ملك الشريحتين العاليتين فى هذه الكتلة الطافية - والسيارات الجديدة (على الزيرو) التى تباع فى مصر حتى فى حدود الثمانين ألفا وهى بالقطع التى يشترى الجزء الأكبر منها أعضاء الشريحة العالية والتى نفترض أنها تغير سياراتها مرة كل عامين أو ثلاث على الأكثر . وفى مصر ١,٧ مليون تليفون ٤٠٪ منها مركب فى مكاتب الحكومة وشركات القطاع العام والخاص والمتاجر والمكاتب ، والباقى مركب بالمنازل وهى فى حدود المليون تليفون والتى نفترض أنها مركبة فى منازل الشريحتين العاليتين فى هذه الكتلة الطافية - أما أعضاء الشريحة الدنيا فى هذه الكتلة فهم فى الأغلب الذين ينتظرون الحصول على تليفون عندما يحل الفرج وتأتى الخطوط الجديدة التى يعلن عنها بين الحين والآخر، ويبلغ عدد الذين تعلن وفاتهم فى جريدة

الأهرام ثلاثين ألفا فى السنة يمثلون ٨٪ من جملة الوفيات بالقطر المصرى وهذه هى بالضبط نسبة الشريحتين العاليتين فى كتلة البشر الطافية التى تستطيع أن تتحمل نفقات اعلانات الوفيات الباهظة .

(أ) الشريحة العليا من كتلة البشر الطافية :

هذه الشريحة المكونة من حوالى مليون فرد هى شريحة بالغة الثراء فهى التى تستورد لها السيارات الفارهة وهى التى تدفع عشرين جنيها للهلة من «الأيس كريم» أو «الزبادى» التى يستورد خصيصا لها وهى التى تقيم الأفراح الباذخة حيث تبعثر الأموال دون حساب وهى التى تدفع ملايين الجنيهات فى شراء شقق تبنى خصيصا لهم وهم الذى يملكون القصور فى جزيرة «مايوركا» «وكان» «وكاليفورنيا» ويضعون يخوتهم فى موانى مونت كارلو وسان مارينو — وقد ذكرت جريدة الأهرام الاقتصادى (بتاريخ ١٩٩٤/١٠/٣) أثمان شقق عمارة جديدة يجرى بناؤها بالقاهرة بين النيل وشارع الجيزة أمام حديقة الحيوان تباع فيها الشقة مساحة ٤٠٠ متر مربع بسعر ٦,٥ مليون جنيه ثم تأخذ أثمان الشقق فى الارتفاع كلما زادت مساحة الشقة حتى تصل إلى ٥٤,٥ (أربعة وخمسين مليون جنيه ونصف المليون) للشقة مساحة ٣٢٠٠ متر مربع (أى مساحة ثلاثة أرباع الفدان)! وهم الذين يشكلون زبائن الصناعات الجديدة التى ظهرت لترضية شهيتهم فى الانفاق كصناعة المطاعم حيث تصل سعر الوجبة الواحدة خمسمائة جنيه والكاباريهات حيث تبعثر الأموال بلا حساب، والأندية التى يبلغ اشتراكها آلاف كثيرة من الدولارات والفنادق المعدة لكى يتادى فيها من أراد القيام بمقامرة طائشة ومكاتب الديكور والاستيراد الاستهلاكى الفاخر وغير ذلك من أبواب الإنفاق .

وهذه الشريحة الصغيرة من سكان مصر والتى يقل عددها عن ٢٪ من مجمل السكان تستهلك أكثر من ٢٠٪ من جملة الكهرباء المستخدمة فى منازل الجمهورية، وهناك عمارة واحدة هى عمارة مصر إيران أمام حديقة الحيوان بالجيزة تستهلك حوالى ٢ فى الألف من جملة الكهرباء المستخدمة فى كل عمارات ومنازل الجمهورية من الاسكندرية وحتى أسوان !

ومعظم أعضاء هذه الشريحة محدثو ثروة جمعوا أموالهم أو جلها فى العقدين الأخيرين وهم فى أغلبهم لا ينتمون إلى طبقات عريقة الثراء وباستثناء عدد قليل منهم قد لا يصل إلى الآلاف القليلة ممن جمعوا ثروتهم بالعمل الانتاجى المثمر

كبناء المصانع أو منشآت السياحة أو تجارة المال فإن الباقين جمعوا الثروة بطرق مريبة مثل (١) تجارة الاستيراد والتى تدر أكبر الأموال عندما تتم عن طريق التهريب أو الغش أو الاتجار فى الممنوعات. ومن أمثلة هذا النوع من الأثرياء من وردت أسماؤهم فى قائمة وزير الصحة التى أعدها فى سبتمبر ١٩٩٤ بغرض إيقاف أعمالهم بعد أن تكرر قيامهم باستيراد «الأغذية الفاسدة غير الصالحة للاستهلاك الآدمى» وتوزيعها فى مصر . (٢) تجارة الأراضى التى ازداد سعرها فى العقدين الأخيرين، وهذه تدر أكبر الأموال عندما تكون الأراضى قد لطشت دون ثمن يذكر من أملاك الدولة . (٣) تحصيل العمولات من الشركات الأجنبية الموردة لمختلف البضائع والمعدات التى ترد إلى مصر وتزداد الحصيلة عندما تكون الصفقات كبيرة كصفقات الأسلحة وتورد الصحف الأمريكية بين الحين والآخر أخبار قضايا رفعت ضد شركات أمريكية لدفعها رشوة لموظفين فى الحكومة المصرية لتسليك أمورها طبقا لقانون أعمال الفساد (Corrupt Practicas Act) الأمريكى . (٤) أعمال المقاولات والتى تدر أكبر الأرباح عندما تكون المبانى والمنشآت ضخمة وهى عادة ما تتم ترسية عقودها على مقاولين بعينهم لهم علاقات وثيقة بالسلطة المانحة . (٥) التوكيلات التجارية والتى تكون أرباحها كبيرة إذا ما تم احتكار أصنافها ونفى المنتج المماثل المحلى ، وهذه عمليات لا يمكن تنفيذها دون أن يكون للوكيل نفوذ (٦) عمليات النصب والتهليب ومن أمثلتها ما تكشف خلال السنوات الأخيرة مثل عمليات توظيف الأموال والاقتراض من البنوك دون وجه حق والاختلاس وغير ذلك من ألوان الفساد التى أصبحت أخبارها تشكل بابا ثابتا فى الصحف .

هذه أمثلة من كثير لجمع الثروة أوردتها لكى أبين الموقف الصعب الذى نجد فيه القلة الشريفة التى جمعت مالها عن طريق العمل المثمر والتى كان من المأمول أن تعطى قيادة عملية التنمية .

فمثل هذا المناخ العام لا يساعد على إطلاق طاقات الشرفاء فلا غرو أن جاءت حصيلة عشرين سنة من الانفتاح هزيلة فى ميدانى الصناعة والزراعة ، فتنمية الانتاج الصناعى فى مصر فى سنة ١٩٩٣ طبقا لتقارير البنك الدولى لا تزيد عن ١٠ بلايين دولار لم ينتج منها القطاع الخاص إلا ربعها ، ولم يهيئ هذا القطاع من الوظائف الجديدة على مدى العشرين عاما الماضية إلا أقل قليلا من ٤٠٠,٠٠٠ وظيفة . ونفس الشئ يمكن قوله عن الزراعة التى لم تزد قيمة انتاجها السنوى عن ٦ بلايين دولار فى سنة ١٩٩٣ فالأراضى التى

استصلحت كادت أن تساوى الأراضى التى أهدرت بسبب سوء الاستخدام أو بسبب استخدامها فى البناء – وفيما عدا تجارب زراعية هنا وهناك لاستخدام أكثف وأفضل للأرض فإن الزراعة المصرية فى حالة لن تسمح لها بمجابهة التحديات التى سيأتى بها القرن القادم عندما يتم التطبيق الكامل لاتفاقيات التجارة الحرة .

الأمثلة التى أوردتها فيما سبق لجمع الثروة والتى استخدمتها أغلبية أعضاء هذه الشريحة العالية فى جمع ثروتها توضح السبب الذى من أجله تعيش هذه الشريحة يومها لا تفكر فى الغد ولا تستثمر فى المستقبل وتحتفظ بالجزء الأكبر من أرصدتها فى الخارج – فكما رأينا – فإن ثروة غالبية هذا الشريحة لم تأت عن طريق العمل المثمر بل أتت عن طريق صفقات على الطائر مرتبطة بظرف آنىّ كنجاح عملية التهريب أو الغش أو الحصول على مقاولة بسبب علاقة قد لا تدوم مع السلطة أو القيام بعملية اختلاس يخشى انكشافها – ويصعب لذلك تصور أن يكون لهذه الشريحة دور فى الخدمة العامة فباستثناءات قليلة فإننا لا نعرف من أعضاء هذه الشريحة أحدا أوقف مالا لأغراض البر أو لخدمة العلم أو الفن أو الثقافة أو لأى غرض عام آخر .

(ب) الشريحة الوسطي من كتلة البشر الطافية :

هذه الشريحة المكونة من ٧٠٠ ألف عائلة يشكلون ٦٪ من جملة السكان ويستحوذون على ٢٥٪ من مجمل الدخل القومى هى شريحة مقبولة الثراء تؤهلها لعيش طيب تتراوح دخولها بين ٢٠٠٠ ، ٧٠٠٠ جنيه فى الشهر، ومعظم أعضائها من تجار التجزئة وأصحاب المحلات الخدمية الراقية كالمطاعم وتصفيف الشعر وبها أيضا عدد لا يتعدى بضعة آلاف من رجال المهن الناجحين من المحامين والأطباء والمهندسين والمحاسبين وكذلك عدد صغير لا يتعدى بضعة آلاف من رجال البيروقراطية المصرية الذين تتيح مواقع عملهم استغلال نفوذهم لزيادة دخلهم أو ممن شملهم عطف وزير قطاع الأعمال بتعيينهم فى مجالس ادارة الشركات العامة للمشاركة فى أرباحه بالإضافة إلى هؤلاء فإن هذه الشريحة تضم بعض قيادات مشكّلى الرأى العام كالصحفيين ورجال الأعلام وأساتذة الجامعات والذين أصبحت أمامهم فرصة زيادة دخولهم نتيجة اهتمام الحكومة والمنظمات الدولية والدول المانحة للمعونات ودول النفط المحيطة باحتضانهم للدعوة إلى ما يريدون إيصاله إلى الرأى العام .

وهذه المجموعة الأخيرة على الرغم من

قلة عددها الذى لا يتعدى آلافاً قليلة هى أكثر المجموعات ضجيجا وأعلاها صوتا وأعمقها تأثيرا .. فهم الذين يملأون أعمدة الصحف ويترددون على التليفزيون ويعلمون طلاب الجامعات الذين سيقودون البلاد فى مستقبل الأيام . وهم قادرون على إيصال أى فكر والدعاية لأى هدف ولأى دولة أو فرد فيها – ومن أجل ذلك تتدفق عليهم الأموال من كل جانب إما فى وضح النهار وتحت بصر الحكومة ورضاها أو تحت الموائد وبعيدا عن الأنظار ولا يعرف بالضبط حجم هذه الأموال، وإن كان الاستاذ محمد حسنين هيكل قد قدرها فى مقاله بالأهرام بتاريخ ٩٤/٤/٢٢ بحوالى المائة مليون دولار سنويا . ولم تأت الحكومة بأى رقم من هذه الأموال وإن كان من اللافت للنظر ظهور عدد كبير مما يسمى بالجمعيات غير الحكومية (والتى اصطلح على تسميتها NGO'S فى الرطانة الدولية) التى تمولها الهيئات الدولية بموافقة الحكومة المصرية وذلك بغرض ترويج أفكار جديدة لها صفة العالمية، لم يألفها المصريون بعد كالحفاظ على البيئة أو تمكين المرأة أو عمالة الطفل أو تنظيم الأسرة ، على أن أكثر الأموال تذهب إلى ترويج فكرة الخصخصة فقد خصصت هيئة المعونة الأمريكية اثنى عشر مليون دولار للترويج لها كما خصصت المجموعة الأوروبية ٥٠ مليون دولار منحة مقدمة للحكومة المصرية « لتشجيع عمليات الخصخصة وتوسيع قاعدة الملكية الخاصة» . كما جاء فى آخر الاتفاقيات التى وقعتها الحكومة فى شهر سبتمبر سنة ١٩٩٤ (الأهرام فى ١٩٩٤/٩/١٧).

أما عن كيفية انفاق هذه الأموال فإن أغلبها يعود إلى مكاتب الدول المانحة فى صورة عقود لإعداد تقرير عن هذه الأمور يستعان فى إعداده بمكاتب محلية تدفع لها مكافآت مجزية ويتم فيها عقد ندوات يستمع فيها الحاضرون إلى محاضرات يديرون حولها نقاشاً ويتناولون خلالها أفضل المشروبات والأطعمة ، ثم يرفعون تقاريرهم التى لا يلتفت إليها أحد فالأصل فى كل هذا ليست الدراسات بل فى جعل كلمة الخصخصة متواردة وشائعة ومقبولة بين الناس ، وكذلك فى تنشيط الاقتصاد والاغداق على شركات الطيران والفنادق وارضاء المثقفين بمكافأتهم حتى لا يتململون.

وأثر هذه المكافآت التى تكاد ترقى إلى مستوى الرشاوى هو فى إلغائها الحاجة إلى البحث العميق والجاد وإلى التفكير المستقل فلم يعد مطلوبا فى مثل هذا المناخ الذى خلقته هذه المنح إلا ترديد أفكار بعينها جاءت معدة وجاهزة من خالعى المنح لترديدها والدعوة لها ، وقد أدى هذا الوضع إلى سقوط مصداقية وسائل

الاعــلام والكـثير من القيـادات وانحدار مسـتوى الجامعـات ومراكـز البحث.

(جـ) الشريحة الدنيا من كتلة البشر الطافية :

هذه الشريحة المكونة من ٦٪ من جملة السكان والتى تحصل على ٩٪ من مجمل الدخل القومى تعيش فى كفاح وقلق خوفا من السقوط فى هذه الكتلة البشرية الغاطسة وهى تعيش عيشة مستورة وهى الشريحة المكونة من كبار موظفى الحكومة الذين لا يحصلون على دخل اضافى وباقى رجال الاعلام والجامعات الذين لا يحصلون على جزء من كعكة المعونات الخارجية سواء عن عمد أو عن عجز – كما تحتوى على شرائح أخرى من صغار التجار والمزارعين – وتأثير هذه الشريحة قليل.

فى نهاية هذا المقال أريد أن أؤكد أن شيئا من الحقائق التى وردت فيه لم تكن من عندى فقد وردت من قبل فى تقارير الحكومة أو تحقيقات الصحف القومية فليس لى فيها فضل غير محاولتى وضعها فى إطار واحد حتى يستطيع المصريون أن يروا صورتهم الحقيقية والكاملة – ولى أمل أن تفيق النخب من الوهم الذى تعيشه حتى يمكن البدء فى الإصلاح. وأول شروط العمل أو حتى البدء فى الكلام عنه هو فى إزالة هذا الوهم ، فعلى الرغم من أن هذه النخب كباقى جموع الشعب الغاطسة تعرف قدر المشاكل التى تواجه مجتمعها كما يبدو ذلك واضحا مما جمعناه من حقائق فى هذا المقال من مصادرها هى فإن الكلام والتصدى لهذه المشاكل مباح لها فقط فهى تعيش فى وهم أنها تفعل كل ما يلزم لحل هذه المشاكل وأن كل نقد لحلولها أو اقتراح بديل لها هو من قبيل المزايدة والمتاجرة فى متاعب الناس – وإنك لتستطيع أن ترى ذلك فى أحسن صورة فى جلسات مجلس الشعب فما أن يتم نقد عمل أو إبراز مشكلة إلا ويتبرى الوزير المختص لكى يبين ما قامت به وزارته لمجابهة هذه المشكلة وحلها – ولم يجد لذلك مجلس الشعب أبدا وزيرا واحدا قصر فى عمله إذ لا توجد مشكلة واحدة لـم تقم الحـكومة بحلها . وهذا هو الوهم الذى أقصـــده لأنه لا يمنع فقط البدء فى الاصلاح الحقيقى بل وحتى الحوار ذاته !

وإذا لم تفق النخب من هذا الوهم فإن الأمل يكاد يكون معدوما فى تغيير الحال الذى يبدو أنه سيستمر طالما ظلت ملكية الصحف ووسائل الإعلام على ما هى عليه،

وطالما تم تدبير الانتخابات العامة على الشكل الذى تدبر به فى الوقت الحاضر - ولذا فإن أولى خطوات الإصلاح يأتى بتأكيد حرية الصحافة والإعلام وما يتبع ذلك من تقنين ضرورة الإعلان عن مصادر التمويل التى تستخدم فى الترويج للأفكار وإشاعة الشفافية وحرية المعرفة وهى العناصر الأساسية فى بناء الديمقراطية وفى جعل الحاكم مسئولا عن عمله ، ومتقبلا للرأى الآخر وفى الحد من الفساد الذى لا يجد سندا له أفضل من حالة التعتيم وحجب المعلومات التى تسود فى الوقت الحاضر.

وإذا ما تحقق ذلك فسيكون من السهل الاتفاق على خطط التنمية المادية والبشرية التى يمكن أن تقرّب بين كتلتى البشر القاطسة والعائمة ، واللتان تعيشان فى عالمين مختلفين لا يبدو وأن بينهما شيئا مشتركا حتى يعم السلام الاجتماعى ويعاد بناء الأمة الواحدة والمتراصة.

وكلى أمل أن يحظى اقتراحى هذا بالجدية اللازمة فهى نصيحة مخلصة لأهل النخب من واحد قضى عمره فى الخدمة العامة وليست له أية مصالح أو مطالب من أى نوع كان فى مصر -

وعندما أطالب أن يؤخذ اقتراحى هذا بالجدية فإننى أقصد استبعاد حملة القماقم الذين يروجون الأوهام أن مصر تعيش أزهى عصور الديمقراطية أو أن « اقتصادها يمر فى هذه المرحلة بأزهى عصوره » (راجع حديث وزير الدولة د.يوسف بطرس غالى فى الأهرام ١٩٩٤/٨/٢٤) فالموضوع الذى أطرحه فى هذا المقال موضوع جاد.

كما أن أملى كبير فى ألا تؤجل النخب دعوتى إلى البدء فى عملية الاصلاح الديمقراطى أخذا بما قامت به الصين التى وضعت قضية التنمية سابقة على قضيتى الديمقراطية وحقوق الانسان فشتان بين الحالتين ، ففى حالة الصين فإن لدى نخبها مشروعا تنمويا متكاملا وواضح المعالم والأهداف وطرق التنفيذ ، كما أن لديها القيادة الجادة التى تعمل لإطلاق طاقات شعبها والمستثمرين منهم والتى لها رؤية اجتماعية واضحة ، وشتان بين هذا وحال مصر التى لا يؤمل فى أن يصل إلى قياداتها المؤهلون لبناء مشروع مماثل إلا عن طريق الديمقراطية التى يدفع فيها الشعب المشاركة فى حكم بلاده.



السينماتوغراف والعلم

بقلم : جرجى زيدان

يبلغ السينماتوغراف فى هذا العام سن الرشد فقد عرضه اديسن لأول مرة سنة ١٨٩٣ فى معرض شيكاغو بامريكا . وشتان بين حالته فى ذلك الحين وما بلغ إليه اليوم من الاتقان والكمال . وقد عرفنا السينماتوغراف فى هذه الأثناء روائيا وممثلا ومهرجا وصحافيا وسابحا وغير ذلك مما يستعمل له في كل يوم . وبعض مشاهير الرجال فى هذا العصر يعدونه من أنجع الوسائل لترقية المدارك وتهذيب الاخلاق . وآخر خدمة أداها السينماتوغراف – ولعلها أهم خدمة – هى اعانة العالم والطبيب فى ابحاثهما .

كان المظنون أن معلوماتنا عن عوالم الميكروبات بلغت بفضل الميكروسكوب أقصى ما يمكن ان تبلغه . لكنهم مازالوا يكتشفون اشياء جديدة ولاسيما بعد اتقان الميكروسكوب . وآخر ما حدث فى هذا الباب تركيب السينماتوغراف والميكروسكوب معا ونقل الصور المتحركة التى تبين اطوار الحياة فى تلك العوالم العجيبة وطبائعها وكيفية نموها وتناسلها ونحو ذلك . ويرجع الفضل فى هذا الاكتشاف الى الدكتور كومندون الفرنساوى فانه أول من ولج هذا الباب بمساعدة محل باتيه الشهير .

تؤخذ الصور على الشريط الحساس مكبرة نحو ٤٠٠ مرة عن حجمها الأصلى . ولما تعرض بالسينماتوغراف تكبر أيضا حتى يبلغ حجم الصورة السينماتوغرافية بين ٢٠٠٠٠ و ٥٠٠٠٠ ضعف الحجم الحقيقى .

وكان من أصعب واجبات الطبيب أو العالم فيما مضى أن يركب الميكروسكوب على الصورة التي يريد وصفها ليمرر عليها التلاميذ ويرونها الواحد بعد الآخر . أما الآن فقد أصبحت هذه الصورة تعرض مكبرة بالسينماتوغراف وتحفظ طويلا لتستعمل فى كل ساعة .

وقد نقل الدكتور المذكور أولا صور كريات الدم الحمراء والبيضاء . وطريقته بالسينماتوغراف توضح حركات تلك المخلوقات ذات الخلية الواحدة التى تعيش فى دمنا

● اعتاد الكاتب جورجى زيدان ان يكتب أغلب صفحات مجلة الهلال ، وقد أشار بذلك فى احد اعداد الهلال . لذا كان هذا المقال من المرجح أنه ينسب الى مؤسس مجلة الهلال ، وهو آخر ما كتبه فى حياته .

كأنها تسبح فى بحر واسع تتخبط فيه ويقوم كل فريق منها بوظيفته الخاصة . ومن أغرب ما تراه العراك الدائم الذى ينشب بين الكريات البيضاء والميكروبات التى تدخل الجسم . فترى الكرية تحيط بالميكروبات وتبتلعه . واذا كان الميكروب أقوى منها قتلها فيتولد عن قتلها اعتلال الجسم كما هو معلوم .

هذا مثال مما وفق اليه الدكتور كومندون . وقد عرض هذه الصور منذ بضعة اشهر على اكاديمية الطب فى باريس فادهش العلماء باكتشافه . وقد تمكنوا بواسطة هذا السينماتوغراف من الوقف على أحياء وأشياء لم يكونوا يعرفونها قبله .

ومما درسوه بهذه الواسطة تأثير الكهربائية على كريات الدم وتأثير بعض الادوية المكهربة على الجسم . وقد تقرر الآن أن المجرى الكهربائى يؤثر على الكريات تأثيرا يتفق مع تأثيره على الميكروبات احيانا ويختلف احيانا أخرى فيجتمعان أو يفترقان . فبعض الميكروبات (كميكروب التيفوئيد) يتجمع نحو القطب السلبى وتجتذب الكريات نحو القطب الايجابى ولم يعلل هذا الفرق الى الآن تعليلا كافيا .

ومن ألذ المواضيع فى هذا الدرس تناسل الحيوانات ذات الخلية الواحدة بالانقسام . فالسينماتوغراف يوضح هذا العمل ايضاحا تاما . واستحضروا لهذه الغاية دم حيوان صام أياما ثم أعطوه طعاما مغذيا دفعة واحدة . واستخرجوا دمه فى أثناء الغذاء فتسنى لهم مشاهدة الكريات تنمو وتنقسم بسرعة عظيمة .

وقد درسوا بهذا السينماتوغراف ظواهر عديدة تتعلق بالعلوم الطبيعية . وبعض هذه الظواهر تستغرق وقتا طويلا لاتمام عملها كنمو النباتات وتكون الحشرات . والبعض الآخر شديد السرعة حتى يتعذر تحليلها ودرسها بمجرد النظر كحركة اجنحة الحشرات عند الطيران واهتزازات الاوتار الصوتية وهى تتراوح بين ٨٠ و ١٠٠٠ اهتزازة فى الثانية . وللسينماتوغراف خاصة عظيمة الاهمية وهى انه يكبر المسافة بين الصورة والأخرى أو ينقصها حسب الاقتضاء . فيريك فى بضع دقائق ما يستغرق حدوثه عدة أيام . ويريك فى دقائق ما يحدث فى ثوانٍ . كدرس حركة اجنحة الحشرات والاهتزازات الصوتية فانها عند اخذها تنطبع بسرعة عظيمة (اكثر من مائة صورة فى الثانية) ثم يعرضونها ببطء كاف لفهم الحركات بالتفصيل . فللسينماتوغراف نحو فعل التليسكوب ، لكن هذا ينوع المسافات المكانية ، والسينماتوغراف ينوع المسافات الزمنية . وقد جمعوا بين السينماتوغراف والتليسكوب فصوروا كسوف الشمس ونحوه من الظواهر الفلكية . وركبوه على آلة اشعة رنتجن فدرسوا حركة الاعضاء الباطنية فى اثناء عملها . واستخدموه ايضا فى درس حركات بعض المصابين بالجنون الخاص فدونوا حركات جسمهم وحللوها تحليلا يسهل درسها .

هذه بعض منافع السينماتوغراف العلمية فضلا عن فوائده الاجتماعية والتهذيبية .

القبلة ..

على الستار أو وراء الستار

بقلم الاستاذ : عباس محمود العقاد



كنا في مجلس تلعب فيه طفلة صغيرة دون الرابعة من عمرها ، كثيرة الحركة مفرطة الذكاء ، تملأ المجلس مرحا وخفة وتحاكي بعض الموجودين في الضحك والكلام والاشارة فاستخفت أحد الحاضرين إعجابا ورفعها بيديه وهو يقول لها مداعبا :

– ألا تسمحين لي بقبلة أيتها الغادة الهيفاء ؟

فاشتدت دهشتنا حين أجابته على الأثر :

– أتريدها قبلة سيما ؟

وازدادت بنا الدهشة حين أخذت تقبله تلك القبلة التى تعرض فى الروايات الغرامية كثيرا على الستار الأبيض : قبلة طويلة تتقلب على جوانب الفم كله حتى تنبهر منها الأنفاس .

ووجمنا صامتين ، وراحت أمها تقسم لها مهددة فى شئ من المزاح ، مازحة فى شئ من الخجل ، قائلة لها وهى تخرج بها من الحجرة :

– والله لا أخذتك مرة أخرى إلى الصور المتحركة . والطفلة لا تدرى قيم هذا الغضب المازح أو هذا المزاح الغاضب ، فتسأل فى براءة لا تخلو من خباثة الطفولة :

– لم يا أماه .. ألم أعرف كيف أقبله «كما فى السيما» ؟

فى شهر أكتوبر من السنة الماضية اجتمع فى باريس مؤتمر السينما الدولى ، وقرر فيما قرر أن يوجه اهتمام جميع الشعوب إلى ضرورة دراسة التبعات الاجتماعية التى تتعلق بالصور المتحركة فى الأقاليم الزراعية وبيئات العمال وفى الطبقات الاجتماعية التى ليس لديها دفاع أخلاقى أو ثقافى .

هل خطر لأعضاء المؤتمر الموقرين أن تبعات السينما فى عالم الأخلاق الاجتماعية تحتمل مثل هذا الخطر على صغار الأطفال فضلا عن الصبايا والصبيان فى بواكير الشباب ؟

إن هذه الطفلة اللاهية يأخذها أهلها إلى دور الصور المتحركة وهم يعتقدون إنها لا تدرك شيئا مما تراه .

ولكنها قد نظرت وأدركت وفهمت الفرق بين القبلة التى تتلقاها من أبويها ، والقبلة التى تراها على الستار الأبيض فى الأفلام الغرامية .

فإذا كان هذا ما تتعلمه من السينما طفلة فيما دون الرابعة من عمرها ، فما الذى تتعلمه صبية فى الثانية عشرة ؟ وما الذى تتعلمه فتاة فى العشرين ؟ وما الذى يتعلمه الصبيان والفتيان فى أعمار كهذه الأعمار ؟

يتعلمون ولاشك أمورا لا حاجة بهم إليها ، يتعلمون ما يضرهم أن يشغلوا به عواطفهم وأذهانهم ولا يضرهم أن ينصرفوا عنه ولا يجعلوه شغلا شاغلا للعواطف والأذهان فى أوقات الرياضة والفراغ .

فالغرائز الجنسية ما كانت قط فى حاجة إلى من يثيرها وينفخ فى جذوتها .

فيفيان لى . قالت ان رائحة فم كلارك جيبل كانت كريهة !!



بل هى دائما قد كانت .

وهى دائما ستكون وسوف تكون ، فى حاجة إلى من يروضها ويحفظها فى عنان العقل والطبع السليم ، وما اتجهت الآداب ولا الأديان من قديم الزمن إلى غاية مقررة كما اتجهت إلى رياضة الغرائز وكبح جماحها ، وفى طليعتها الغرائز الجنسية .

فأى حاجة بها إلى المناظر التى تثيرها وتطلق عنانها وتجعلها من المألوفات التى تعرض على المئات والألوف مجتمعين فى صعيد واحد ؟

لا حاجة بها إلى المناظر المحسوسة ولا إلى المناظر المقروءة بل أن هناك الحاجة، كل الحاجة ، إلى الفن الذى يروضها ويصونها ، فلا يسهل الإندفاع معها كما يسهل الاندفاع مع جميع المألوفات .

أتمتنع إذن مناظر القبلات المثيرة من روايات الصور المتحركة ؟ - بغير جدال ولا إطالة فى المحال : نعم تمتنع . بحكم القانون إن لم يمتنع بحكم العرف القويم والذوق السليم .

نعم تمتنع ويحرص على منعها من يعنون بالخلق المتين ومن يعنون بالفن الصحيح نفسه ، لأن الفنان فى هذا المجال شريك للمصلح الأخلاقى



فى وجـوب الحـذر من كل شـائبـة تبتذل الفن فى أوجه الرفيع .

يقـول قـائل : ومـا الرأى إذن فى كتب الأقـدمين ، ومنهـا الكتب التى تسـتـبـيـح وصف المجـون وتمثيل الشهوات ؟

ويقـول قـائل آخر : ومـا الرأى إذن فى الفن الواقـعى وهـو الفن الذى ينبـغى أن يصـور لنا وقـائع الحياة ؟

واللـغط بأمـثـال هذه الأسـئلة كـثـيـرة على ألسنة المأخـوذين بالظواهر والمتجرين بالتكشف والابتذال .

ولكنهم خليقـون أولا أن يلتـفتـوا إلى الفـارق البـعـيد بين الكتب المخطوطة التى كـان الناس قديما ينسـخونها ليقرأوها وبين الصـور المحسوسـة التى يراهـا فى لحظة واحـدة مئات من الكبار والصغار والرجال والنسـاء .

أمـا الفن الواقـعى فليس مـعناه بالبداهة أن تصـور كل واقـع فى الحـيـاة ، لأن الحيـاة تشـتـمل على أشـيـاء كـثـيرة تحـدث فى كل يوم وفـى كل سـاعة ولا نراهـا مـرة واحـدة على الستار الأبيض .

إنما الفن الواقـعى هـو ذلك الفن الذى لا ينقض الواقـع فى صـورة من صـوره ، وهـو بهذه المثابة لا يلزمنا أن نحيط بجميع الوقائع لأنها وقائع ، أو بجميع المحسوسـات لأنها مـحسوسـات .

وحسبنا أننا لو ضـربنا الأمثال بالأشياء الكثيرة التى تحدث ولا نصـورهـا على السـتار الأبيض لكان أول المنكرين أولئك الذين يفسـرون الفن الواقـعى ذلك التفسـير السـخيف . فليس كل ما يحصل يقال ، فضلا عن تصويره فى معارض التكشف والابتذال !

نقول ذلك ولا ننسى أن نقول مـعـه أننا أول من يؤمن بواجبـات الفن الجميل ويعتقد

أنها لا تقل فى قداستها وجلالة شأنها عن واجبات الأخلاق .

ولكن الفنان الصحيح هو الذى يقضب بابتذال فنه بإثارة الغرائز والشهوات .

فلا فضل للفنان القدير على المهرج العابث إذا تحركت الغريزة واندفعت الشهوة، ولا محل للتفاضل بين التمثيل والتهريج إلا إذا خرجت من الوسط تلك الشوائب المبتذلة التى تتساوى فيها غريزة الإنسان وغريزة الحيوان .

والعملة الرديئة تطرد العملة الجيدة كما يقال فى ميدان الاقتصاد ، ولكن العملة الرديئة أيضا تطرد العملة الجيدة فى ميدان الفن الجميل ، فيثور الفنان القدير – قبل المصلح الاخلاقى – على حبائل الشهوات التى تقتنص بها غرائز الناس فى سوق التهريج الرخيص .

تلجأ الأمم المهذبة إلى طريقتين لحماية الناشئين من خطر المناظر المثيرة والفتنة الرخيصة :

طريقة العزل بين الكبار والصغار فى دور الصور المتحركة واصدار القوانين التى تحرم على الناشئين غشيان المسارح العامة ما لم تأذن الرقابة بعرض جميع ما فيها.

وطريقة أخرى هى إباحة الدور جميعا لكل ما يقصدها من الكبار والصغار بعد حذف المناظر المثيرة من أفلامها .

والطريقة الثانية فى اعتقادنا خير من الأولى .

لأن الحجر على الناشئين يغريهم بالتطلع إلى تلك الممنوعات كأنها مزية من مزايا الكبار الراشدين .

ومازال من طبع الناشئ أن يأنف من استصغاره وتمييز «الراشدين» عليه ، ولا نظن أن تنفيذ المنع على حسب السن مستطاع فى الأماكن العامة ، مع اختلاف الأوقات واختلاف مظاهر الأعمار .

وخير من الطريقتين معا أن يغار الفنان على فنه ويتولى الرقابة عليه بنفسه .

وخليق بكل فنان يحترم نفسه ويحترم قداسة فنه أن يعلم أن القبلة المثيرة لها مكانها الذى لا يطلب منه ومكانها وراء الستار .

وليس مكانها على الستار .. !

نوفمبر ١٩٤٩

السينما والشباب

بقلم الدكتور : أحمد أمين بك

أصبحت السينما فى المدنية الحديثة إحدى الدعائم الثلاث التى تكون الرأى العام وتوجهه ، وتثقف الشعوب وتغذى عواطفها وتسليها ، وهى الصحافة والاذاعة والسينما .

وقد أحصى بعض العلماء الأمريكيين وهم المولعون بالاحصاء - دور السينما فى العالم سنة ١٩٤٠ فكانت نحو سبعين ألف دار ، منها نحو ٢٩٪ فى أمريكا وحدها ، وجاء فى الاحصاء أن الامريكيين الذين يغشون هذه الدور بين ستين مليونا وثمانين مليونا فى الأسبوع .

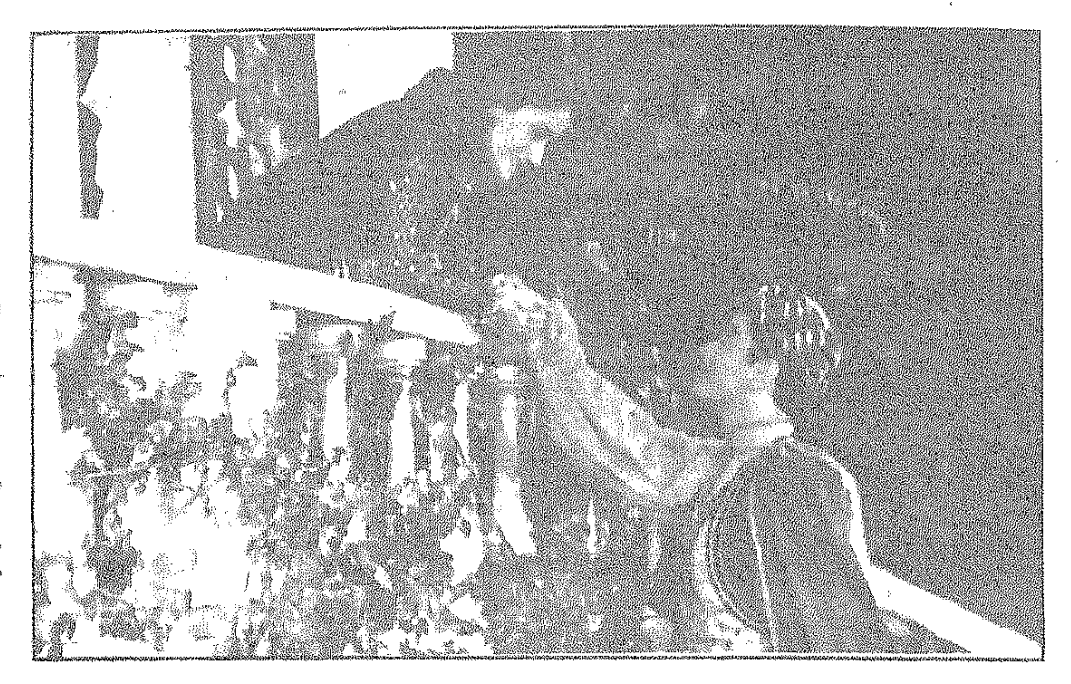
من هؤلاء من يغشونها أكثر من مرة . وأمعنوا فى الاحصاء فأحصوا من كان منهم فى سن الطفولة والمراهقة ، ومن كان فى سن الشباب ومن هم فوق ذلك وحسبنا هذا دليلا على أثر السينما فى الشعوب وأهميتها فى حياة الناس .

وقد زاد أثرها بتحولها من سينما صامتة الى سينما ناطقة ، فقد كانت وهى صامتة تقصر عن عرض بعض العواطف والمعانى الدقيقة فيستعاض عن ذلك بالمبالغات فى التمثيل ، فلما تحولت الى ناطقة استكملت هذا النقص ، وكانت وهى صامتة تؤدى المعانى وتغذى العواطف عن طريق النظر وحده ، فأصبحت تفعل ذلك عن طريق السمع والبصر جميعا .

فاذا نحن نظرنا الى السينما من حيث موضوعاتها وجدناها تنقسم الى قسمين كبيرين : قسم يقصد منه التسلية على اختلاف ألوانها وأشكالها . وقسم ثقافى ويشمل الانباء والاخبار والموضوعات العلمية من زراعية واقتصادية والموضوعات التاريخية لعرض الحوادث والابطال وهكذا .

ولو عدنا الى الاحصاء أيضا ، وجدنا أن الاغلبية الساحقة هى من القسم الأول .. فقد زادت عن ٩٠٪ ، منها ٢٥٪ فيلما لعرض الجرائم ، و٤٥٪ للعلاقات الجنسية، و١٦٪ كوميديا مضحكة ، وباقيها أفلام حرب وموضوعات أطفال .

ومن الانصاف أن نقرر أن هذا الاحصاء وهذه النسب كانت قبل الحرب



فريد واسمهان فى فيلم انتصار الشباب

الأخيرة . والزمن يعمل فى السينما عملا سريعا كسرعته ، عجيبا كطبيعته ، فالموضوعات التى يقبل عليها الجمهور اليوم يعرض عنها غدا ، وعواطف الناس تختلف أيام السلم عنها أيام الحرب ، وهى فى البيئة الديمقراطية غيرها فى البيئة النازية أو الشيوعية وهكذا . ولعل الموضوع المستقر الخالد الذى لا يعترى الناس منه ملل أو ضجر فى كل الأزمنة وكل الأمكنة ، هو موضوع « الحب » .

فشاب قابل شابة ، وشابة قابلت شابا فكان بينهما من العلاقة ما يسمى حبا ، وتكونت حول هذه العلاقة هالة من خيالات وأوهام ووصل وهجر وانتقام .

فهذا هو الموضوع الخالد من عهد آدم وحواء الى عهد الافلام الصامتة والناطقة ، والاقبال عليه لا ينقطع ، ومناظرة لاتمل ، فى سلم أو حرب ، وفى نظام ديمقراطى أو شيوعى .

والنقطة المهمة التى يتوقعها القارىء هى أثر السينما فى أخلاق الشباب ، وهل نشجع السينما أو نقاومها ؟

لقد واجه كثير من مدارس علم النفس بحثها الى هذا الموضوع تدرسه علميا كما تدرس المواد فى معامل الطبيعة والكيمياء.

واتبعت كل مدرسة منهجها الخاص به – درست مدرسة أثر السينما فى نوم النظارة مع اختلاف أسنانهم أطفالا وشبانا وكهولا ، ولاحظتهم فى نومهم عقب رؤيتهم روايات مختلفة الموضوع ، فشاهدت حركات غير عادية من بعض، وأرقا من بعض ، وتأثر

البعض بموضوعات دون بعض . واعتمدت مدرسة اخرى على استكتاب بعض طلبة الجامعات تقارير عن حالتهم عقب رؤية الأفلام ، وهكذا مما يطول شرحه .

ودرست مدرسة أخرى أثر السينما فى أخلاق الشبان في بعض الجامعات ، وقارنت بين الطلبة الذين يذهبون الى السينما ثلاث مرات في الاسبوع والطلبة الذين يذهبون مرتين في الشهر أو أقل ، فرأت أن الاولين أميل الى مشاهدة الرقص ودور الملاهي والآخرين أميل الى الجد في دروسهم ، وأن الاولين أميل الى أن يكونوا مغامرين ورجال أعمال والآخرين أميل الى أن يكونوا أطباء ومدرسين ونحو ذلك .

وقد اتخذ بعض رجال الاخلاق ورجال الدين – فى كل الأمم – ذلك ذريعة الى الطعن فى السينما والتشهير بها ، وذكروا أمثلة كثيرة من شبان تعلموا الاجرام من قصص السينما الاجرامية ، وشبان تعلموا المغازلة من روايات السينما الغرامية ، وأن السينما كانت مدرسة سيئة لكثير من الشبان والشابات تعلم فيها كل صنوف الشرور ، فهى تثير الغرائز الكامنة وتفجر الغرائز المكبوتة ، وتعلم وسائل الشر لمن يريد الشر ولا تعرف وسائله ، ونحو ذلك .

ولكن ماهكذا توزن الامور وتقدر ويحكم عليها ، أن مثل من يقول هذا كمثل من يقترح الغاء السكك الحديدية لأن القطارات تدوس بعض الناس ، ويغلق الجرائد والمجلات لأن منها ما يتهجم على الاعراض ويقذف الابرياء ، أو يقترح أن يسلب الناس حريتهم لأن بعضهم منح الحرية فأساء استعمالها ، وهكذا . إنما يقوم الشيء بخيره وشره معا ومنافعه ومضاره جميعا ، وأى شيء فى الدنيا خلا من عيب ؟!

لا يصح أن ننسى أن السينما مدرسة ثقافية بما تنشر من أفلام اقتصادية وزراعية وصحية ونحو ذلك حتى أفلام التسلية والترفيه لاتخلو من ثقافة فنية وأدبية أو على الاقل معرفة بما يجرى فى العالم من شئون اجتماعية .وربما فعل فيلم اقتصادى أو زراعى أو صحى مالم تفعله المدارس ، فان أساءت الافلام أحيانا فكما تسيء المدارس ببعض تعاليمها أحيانا .

والمقاييس الاخلاقية التى قام بها بعض علماء النفس والتى أشرنا اليها من قبل ليست دقيقة ولا متناولة جميع النواحى . قد يكون حقا أن الطلبة الذين يذهبون الى السينما ثلاث مرات فى الاسبوع أسوأ خلقا وأقل فى الحياة جدا، ولكن هل هذا بتأثير ذهابهم الى السينما ثلاث مرات أو أنهم يذهبون ثلاث مرات الى السينما لأنهم أسوأ خلقا وأميل الى اللهو ؟

فالحق أن السينما تعكس ما عند الانسان من غرائز وميول وشذوذ

واتجاهات أكثر مما تكون خالقة لها ومصدرا لتكوينها ، بدليل أن الفيلم الواحد قد يؤثر فى متفرج أثرا سيئا جدا ويؤثر فى زميله الذى يجلس بجانبه أثرا صالحا جدا.

ومـــن يـــــك ذا فـــــم مـــر مريـــــض
يجـــــد مـــرا بـــــه المـــــاء الـزلالا

والمغنى يغنى وكل يبكى على ليلاه .

ولسنا ننكر مع هذا ما للسينما من أثر صالح أو فاسد . فكم رسمت للشبان مثلهم الأعلى فى الطموح الى حياة البذخ والترف والنعيم ، ورسمت لآخرين حياة الجد والنجاح فى العمل ، وللمستعدين للاجرام مغامرات المجرمين . وكم رسمت للفتاة صورة جميلة لحياة زوجية سعيدة وخففت عن نفسها ألم العزلة والفراغ ، أو صورت لها أن تكون يوما من الأيام بطلة لقصة غرام وهكذا . ولكن مثل السينما فى ذلك مثل الجرائد والمجلات تقول الحق والباطل وتوجه التوجيه الصالح والفاسد ، ومثل الاذاعة تقص القصة النافعة والضارة ، وتذيع الاغانى الحلوة والمرة.

إن الاذاعة والسينما والصحافة فى كل أمة انعكاس لثقافتها وعقليتها وأخلاقها وذوقها الفنى ، وهى كلها نتيجة لأحداث الأمة ، ونتيجة للمخترعات والمكتشفات ، ونتيجة لما يحدث للأمة من تطورات اجتماعية . فهى أقرب أن تعد نتيجة لعوامل من أن تعد عاملا من العوامل ، أو هى كما يقول الفلاسفة قابلة أكثر منها فاعلة ، ولكنها لا تخلو من أثر فعال وتوجيه قوى .

من أجل هذا – أعنى مالها من أثر فعال – يجب على الحكومة مراقبتها . فقد تصلح أفلام لسن دون سن ، وقد تصلح فى ظروف دون أخرى ، وقد تدعو الى التهتك وقد تدعو الى هدم ما هو عزيز على الأمة من دين وقومية ... إلخ .

ثم إن كانت الحكومة يقظة راقبتها من ناحية أخرى ، وهى ناحية تعادل موضوعات الافلام فلا تكون كلها غراما بحتا أو غراما واجراما ، بل لابد أن تغذى بمقدار معقول من الثقافة . وبعض البلاد الراقية اشترطت على كل دار من دور السينما أن تعرض فى كل مرة فيلما ثقافية يستغرق عشر دقائق على الأقل .

إننا نراقبها كما نراقب الفاكهة تأتى من الخارج فقد تكون متعفنة أو ملوثة ، ونراقبها كما نراقب النقود فى الداخل فقد تكون مزيفة .

هل قضت السينما على المسرح ؟ !

بقلم : الأستاذ نجيب محفوظ

مدير الرقابة علي السينما عام ١٩٥٩

«لابد أن نفرق بين طبيعة السينما والمسرح ، فالمسرح نشأ فى أحضان المعابد ، أما السينما فنشأت فى أحضان التسلية ، وخضوع السينما للجمهور يجعلها دائما تضحى بالفن فى سبيل النجاح» .

الواقع التاريخى أن المسرح أعرق من السينما وإن كان اغراق السوق بالأفلام السينمائية من الأسباب التى صرفت جمهرة من الناس عن المسرح ، وقد ازدهر المسرح العربى أيام فاطمة رشدى ، وعلى الكسار ويوسف وهبى أكثر من السينما ، ولم تلبث أن انطفأت هذه النهضة المسرحية لسبب بسيط وهو أن «الميلودراما» قد استنفدت اغراضها وحينئذ اشتدت سواعد السينما واستطاعت أن تأخذ مكانها فى الميدان ، وأجهزت السينما على بعض النهضات المسرحية المعدودة ولكنها لم تستطع أن تقتلها قتلا وتسلمها إلى الموت .

وقد استطاع نجيب الريحانى بعد ذلك أن يخطو خطوات محمودة بالمسرح ، واستطاع أن يجذب حوله جمهورا كبيرا من المشاهدين الذين أعجبوا بفنه كل الاعجاب ، ووجدوا فى مسرحياته لذة لا تعدلها لذة ، وقد سجلت السنوات الأخيرة التى قام فيها الريحانى ببطولة مسرحياته نجاحا منقطع النظير ، وفى تياره انطلق «اسماعيل يسن» يقوم بأدواره على المسرح ، وتدل الاحصاءات الاخيرة على نجاح رائع للمسرح الحر ، وهذا يدل دلالة واضحة على أن المسرح لابد من وجوده رغم السينما .

وقد راعت السينما – ابتغاء النجاح والرواج – المبادئ الاساسية فى نجاح المسرح ، فلجأ المخرجون الى ألوان الميلودراما التى انتشرت على المسرح كما لجأوا الى المسرحيات الغنائية الراقصة ، ولم يلبث الرقص أن أصبح عنصرا مهما من عناصر النجاح فى السينما ، وحرص المنتجون على الاستعانة بأشهر الراقصات لضمان انتاجهم السينمائى .

ولكنى أعتقد اعتقادا راسخا أن انتشار المسرح دلالة على رقى الذوق أكثر من انتشار السينما لأنه فى الاكثر الغالب أقرب إلى الفن الرفيع والأفلام

التى تعرض علينا تمثل لنا التقهقر بل الاصرار على التقهقر بسبب كثرتها ، ولكن السينما على أية حال ، تنتج فى العام مائة فيلم فإذا اعتبرنا ٩٠ فيلما رديئا كانت هناك عشرة أفلام جيدة ، ونحن لم نكن نظفر فى أى موسم من المواسم فى السنوات الماضية بهذا العدد من الافلام الجديدة ، بل كنا نفتقر كل الافتقار الى فيلم واحد أو فيلمين فى الموسم .

وهذه النسبة توضح أنه رغم الكثرة ووجود المتطفلين فى الميدان السينمائى ، فإن السينما تتقدم إلى الامام ، وسوف تشهد السنوات القليلة القادمة نهضة سينمائية كبرى ولا سيما بعد اصدار القانون الجديد الخاص بعدم تصدير المصنفات الفنية الهابطة من الناحية الفنية، فالأفلام سوف تعرض على الرقابة لتتحكم فيها لا من الناحية الرقابية فقط ، وانما من الناحية الفنية كذلك ، وليس من شك فى أن هذا القانون سوف يدفع المنتجين الى الانتاج الطيب أو اغلاق الباب وعدم الانتاج .

ولكنى مع هذا أنادى بوجوب زيادة العناية بالمسرح ، ونحن فى حاجة الى مسارح أكثر ، وهنا لابد أن نفرق بين طبيعة السينما والمسرح ، فالمسرح نشأ فى أحضان المعابد أما السينما فنشأت فى أحضان التسلية ، وخضوع السينما للجمهور الواسع يجعلها دائما تضحى بالفن فى سبيل النجاح ، ولذلك كانت الافلام السينمائية الناجحة تعد على الاصابع ، أما المسرح فإن جمهوره محدود ، متعلم مثقف ، والمسرحية الناجحة تظل تغزو السوق أعواما طوالا ، ومشكلة المسرح فى حاجة إلى حل بانشاء مؤسسة على غرار مؤسسة دعم السينما ، تسمى مؤسسة دعم المسرح ، ويكون من مهمتها العمل على مؤازرة المسرحيات الفنية الرفيعة ، واعدام المسرحيات الهزيلة.

وهنا يتطرق بنا الحديث الى مهمة الرقابة ودورها فى الحركة السينمائية ، فأقول إنى أعتقد أن الأصل فى الفن هو الاباحة لا التحريم ، ولابد أن يكون الفن بناء لا هدام ، ومن ثم كنت ألجأ الى التسامح فى حدود أغراض الدولة الثقافية، وأحب أن تعرف أن دستور العمل لدينا هو خطبة السيد ثروت عكاشة فى افتتاح أول مجلس ادارة لمؤسسة دعم السينما ، وأن يد الادارة لا تمتد للتعديل أو القطع أو المصادرة إلا وأنا كاره . ولكننا نعمل دائما على رعاية الآداب ، وحماية أمن الدولة ، وصيانة مصالح الدولة العليا .

فإذا توخى المنتجون السينمائيون ما سبق أن اشرت إليه فى هذا الحديث ، أمكن لنا الحصول على فيلم جيد نظيف ، كما أن انشاء مؤسسة لدعم المسرح من العوامل المهمة فى إنعاش الحركة المسرحية فى البلاد دون أن يكون نجاح السينما على حساب فشل المسرح .

هذا ما سنراه فى البلاد العربية

السـينما على صفحة السحاب

بقلم : الأستاذ زكى طليمات

حينما طالع «جول فيرن» الناس فى أواخر القرن الماضى بقصصه المعروفة ، فجاب أعماق البحار ، قبل أن تخترع الغواصة ، وحلق فى أجواء السماء قبل أن تصنع الطائرة وسافر إلى القمر ، ولما تستقم وسيلة للوصول إليه ، حينما أتى كل هذا فى قصصه وبخياله ، لم يحسب أحد من الناس أنه سيجىء يوم يتحقق فيه كل هذا ، نظرا إلى أن الامكانيات المادية التى كانت قائمة إذ ذاك لم يكن فى وسعها أن تحقق هذا الخيال .

واليوم ، وقد تم انفلاق الذرة ، وانطلقت الاقمار الصناعية والصواريخ تغزو طبقات الفضاء ، وصار بين أيدينا امكانيات بادية واسعة وطاقات جبارة ، فإلى أى مدى يذهب بنا الخيال إذا أزمعنا أن نتنبأ بما سيكون عليه المسرح والسينما ، بعد نصف قرن من الزمن ؟

لن نركب من الخيال ما ركبه «جول فيرن» لأننا لسنا فى مجال الكشوف العلمية والتقدم الصناعى ، بل إننا نعالج شئون الفن جميعا — والإنسان منذ فجر التاريخ لم يتغير فى نوازعه الفطرية ، وهو مشدود إلى الأرض ، والأرض واحدة منذ آلاف السنين ، سنحاول أن يكون لخيالنا سناد مما هو قائم .

المفـاجأة الأولى

من كان يخطر بباله قبل عام ١٨٩٤ أن يتطور التصوير الفوتوغرافى فى آليته ويمتد التوليد والاختراع فيه ، فإذا نحن أمام أداة جديدة للتعبير ، هى السينما ، التى تحيل المادى الملموس على المسرح صورا وأخيلة تتلاحق ، فإذا الحياة فى كل معالمها تتمثل وتنبض وتتحرك فى ألوانها الطبيعية .

ثم كانت مفاجأة «التليفزيون» وهو من مولدات السينما ، إلا أن السينما لم تتجاوز



E. T.

أن تكون وسيلة آلة مستحدثة للتعبير ، وجها من الوجوه لشيء واحد ، هو الينبوع الذى يأخذ منه المسرح ، وأعنى الحياة والإنسان .

مفاجآت جديدة

غير أنه مما لاشك فيه أن هناك تطورا سيتناول السينما والمسرح فى الأربعين سنة القادمة ، فى الأجهزة الآلية التى تنقل مؤثراتهما إلى الجمهور ، لأن التقدم العلمى بكشوفه يقف الآن أمام قفزات واسعة .

وأرى أن هذا التطور سيجرى فى ناحيتين ، الناحية الأولى ، وهى الناحية الآلية التى ذكرتها ، ثم فى ناحية أن المسرح والسينما سيكتسبان أرضا جديدة ووعيا جديدا فى الأقطار العربية التى لم تزاولهما مزاولة عملية ومهنية .

السينما تستكمل واقعيتها

إن السينما ، وهى وليدة الفوتوغرافية ، تقوم على نقل الواقع بتفاصيله نقلا أمينا ، فهى بحكم هذا تنزع نزعة واقعية خالصة .

بدأت السينما تنقل مرئيات الواقع فى صور تتراوح بين تفاريق اللونين الأبيض والأسود ، وبدأت صامتة ، ولكن لم يمض على قيامها أكثر من ثلاثين عاما حتى أصبحت


زكى طليمات

ناطقة وملونة ، تسجل أخفت النبرات الصوتية ، وتضفى على المرئيات مختلف الألوان وتفاريقها فازدادت واقعية على واقعية.

إلا أن هذه الواقعية بقيت ناقصة من ناحيتين : الأولى أن الصور ليست مجسمة ، والأخرى أن ليست هناك رائحة تقتحم أنوف الجمهور ، وذلك فى المشاهد التى لا يمكن أن تستكمل واقعيتها إلا إذا صاحبتها رائحة شديدة . كمشهد يمثل حريقا يشب ، أو حديقة تفطت بالورود والرياحين إلى غير ذلك.

وقد سمعنا عن جهود تبذل لتجسيم السينما ، وجاءت (السينوراما) أو السينما المجسمة كمحاولة أولية لتحقيق ما سبق ذكره ، إلا أن هذه المحاولة مازالت تتطلب تعديلات كبيرة ، من حيث تكاليف بناء دورها وإنتاج الأفلام الخاصة بها ، حتى يعم استعمالها . كما أن هناك تباشير نجاح قد لاحت فى التجارب الكيماوية الخاصة بتركيب أفلام من طراز جديد ، يصاحب صدور الصوت منها فواح رائحة تتفق وما تسجله الصور من معالم الحياة !

هذا هو الحلم المرتقب فى صناعة السينما ، ثم شئ آخر اعتقد أنه سيتم قبل عام ٢٠٠٠ .

الشاشة فى السماء !

وأقصد «بالشاشة» اللوحة البيضاء التى تنعكس عليها الصور السينمائية أثناء العرض . هذه الشاشة ، فى أكثر المناسبات ، ستكون وجه السماء ، ولن تقيد بمكان ولا تحدد بأسوار !

فى ألمانيا الآن دعاية مصورة ، وبالألوان ، تطالعها إذا رفعت رأسك إلى أعلى فى الأيام الغائمة التى تغطى فيها السحب المتراكمة وجه السماء ! وتفسير هذه الظاهرة ليس بالأمر العسير ، إنها تقوم على نفس العملية التى يجرى بها عرض الإعلانات المصورة عن السلع والمحال التجارية وغيرها ، فى فترة الاستراحة التى تتخلل الحفلة

السينمائية ، وهى أيضا عين العملية التى يستعين بها المحاضر أحيانا على توضيح محاضرته بصور ورسوم : فانوس سحرى «Lanterne» مزود بعدسة مكبرة ومحدبة وبمصباح كهربائى ، ثم رقائق مصورة من البلاستيك تطرحها أشعة المصباح على شاشة بيضاء .

ولتحقيق تلك الدعاية التى أشرنا إليها فى ألمانيا ، استعانوا ولاشك بفانوس سحرى ضخم ، ذى طاقة ضوئية جبارة وعدة كبيرة على غرار «الكشافات» التى ترسل أشعتها إلى السماء لتحديد أماكن الطائرات والكشف عنها . ومعلوم أن هذه الكشافات فى مقدورها أن ترسل أشعتها الكاشفة إلى أبعد من عشرة أميـــال ، فى حين أن السحب لا تعلو عن الأرض بأكثر من ميل واحد .

وواضح مما تقدم أن آلة العرض السينمائى التى ستكون شاشتها السحب المتراكمة فى السماء على مستوى متقارب ، لابد أن يجرى تصميم صنعها على غرار تلك الكشافات مع وفائها بالمتطلبات والامكانيات القائمة على آلة العرض .

ضريبـــة جـــــديدة

وموضع النظر أن هذا العرض السينمائى الجديد سيشاهده كل الناس ، وبلا أجر فورى عاجل ؛ إذ ليس من المستطاع أن تجبر الناس على ألا يرفعوا رءوسهم إلى السماء!

كيف إذن تستطيع الشركات السينمائية أن تأتى بتكاليف انتاجها ؟

أغلب الظن أن الحكومات التى تبيح هذا العرض السينمائى . ستفرض ضريبة على الناس يدفعونها فى كل عام ، على أن يئول جزء منها إلى الشركات السينمائية .

وستكون هذه الضريبة متواضعة نظرا إلى أن الطاقة الذرية ستولد طاقة كهربائية جبارة بأجر زهيد ، كما أنها ستولد كشوفا علمية جديدة من شأنها أن تقلل من نفقات الانتاج .

● السينما بدلا من الكتاب !

نشرت صحيفة «التايمز» فى كتابها السنوى فصلا عنوانه «الكتب فى عالم متغير» وفيه تقول إن زمن الكتاب قد انقضى وبدأ الآن زمن الاسطوانات .

وظهر فى إيطاليا أول كتاب على هيئة اسطوانات لأديب اسمه فورجوزاردى !

ومعلوم أن السينما بدأت تنطق بتسجيل الصوت على اسطوانات ، ثم تطورت هذه إلى أفلام مصنوعة من نفس المادة تقريبا ، وعلى هذا ستصبح السينما الأداة الأولى فى



التعليم ... فالكتاب والخرائط الجغرافية ولوحات الصور تعتبر إلى جانب السينما التعليمية جامدة وخرساء !

التليفزيون

وهو الجديد الذى نسمع عنه ولا نراه فى مصر ، هذا الوافد المستحدث سيقتحم البيوت فى جميع أقطار الشرق العربى ، وسيشتد الصراع بينه وبين السينما ، وهى الأم التى أنجبته ، واعتقد أن السينما ستحاول أن تنفرد بإمكانيات ومميزات لا يستطيع التليفزيون أن يجاريها فيها ... ومن يدرى فقد يأتى اختراع جديد يجسم التعبير الانسانى على وجه آخر !!

والمسرح

لاشك فى أن الاختراعات الآلية المنتظرة ستزود المسرح بامكانيات جديدة تجعل فى مقدوره أن ينافس السينما فى إيراد عدد كبير من المناظر .

لقد حاول المسرح هذا الأمر ، حينما طغت عليه السينما بعد أن أصبحت ناطقة ،

وكان ذلك فى السنوات التى تلت انتهاء الحرب العالمية الأولى . فكان المسرح « الدوار » ، والمسرح « ذو المصاعد » والمسرح « المتحرك » ولكن المسرح ، لضيق امكانياته الآلية إذ ذاك ، ترك هذه المنافسة واتخذ وجهة أخرى ، مكيفا قيمه الفنية بحيث يكون للإيحاء والتركيز ، واستثارة الواقع بدلا من نقل الواقع بدقائقه ومحاكاة الحياة فى تفاصيلها .

ولكن الامكانيات الآلية الجديدة ستغرى المسرح مرة ثانية بهذه المحاولة ليكسب قصب السبق على السينما . سيقف المسرح فى مفترق طرق ، فإذا اتخذ طريق منافسة السينما ، فالمنتظر إذ ذاك أن تتغير الأوضاع فى كتابة المسرحية ، وفى طرائق اخراجها، كما أن دور التمثيل ستتخذ أوضاعا معمارية أخرى .

(ب) الوجهة الأخرى

أما الناحية الأخرى من التطور المرتقب فى المسرح والسينما قبيل عام ٢٠٠٠ ، فأعنى بهذه الناحية ، انتشار المسرح والسينما وتأصلهما فى الأقطار العربية التى تزاولهما ، ثم اكتساب أرض جديدة فى الأقطار التى لم تزاولهما مزاولة عملية مهنية .

هناك أقطار لم تر المسرح رأى العيان ، ولكنها سمعت به فى مسرحياته المذاعة بالراديو ، وهناك أقطار عربية أخرى أخذت تحاول استنبات المسرح فى أراضيها . الشعوب تريد المسرح ، ولكن الحكومات تخشى مغبته ، تخشى أن تتمادى الشعوب فى التعبير عن حاضرها وفى رسم مستقبلها و تخاف أن يستكمل الوعى العام يقظته .

إذا الشعب يوما أراد الحياة

إن التقارب الذى يزداد يوما بعد يوم بين الأقطار العربية ، وانتشار التعليم ، ثم الإذاعة ، كل هذا سيفتح المغلق من وعى الشعوب المتخلفة عن جعل بماهية المسرح والسينما ، أو عن علم بهما ، ولكنها لا تجد عونا من الحكومات القائمة عليها لتدعيم جهودها وتنظيمها .

إن العقبة التى تكمن وراء كل محاولة لقيام مسرح عربى متكامل فى بعض الأقطار العربية هى التقاليد العتيقة التى لم تساير تطور الزمن ، أو هى أخذت من هذا التطور مظاهره المادية ، فاستبدلت بالابل والحمير ، السيارات والطائرات ، وبالخف الحذاء الأنيق ، وبالقدور الفخارية الثلاجات الكهربائية .

هذه التقاليد تناهض كل جديد ، فيما عدا ما سبق ذكره ، ولا سيما فى مجالات القيم الاجتماعية ، ونظم التعليم والتثقيف ... تناهضه تارة باسم العرف السائد ، وتارة أخرى باسم الدين ..

وهناك أمر آخر له أهميته وأثره ... إن فى المسرح والسينما مشاركة إيجابية بين

الرجل والمرأة فى العمل ... والمرأة فى هذه الأقطار لم تسفر ، وما برحت أسيرة الحجاب والجدران .

هذا واختلاط المرأة بالرجل فى مجالات العمل بالمسرح والسينما يجرى أحيانا على أسلوب جرئ وسافر ، لا يقع فى الحياة الواقعية ، إلا فى الخدور أو خلف الأبواب المغلقة والجمهور العربى المتخلف لم يرتق وعيه إلى أن يفرق بين ما يجرى فى الحياة الواقعية ، وبين ما يجرى فوق المسرح وفى السينما ، هذا الوعى لم يعرف بعد أن (التمثيل) إنما هو استثارة ، وإحياء صور ، وأن الممثل أو الممثلة ، لا يحس أحدهما بالآخر وهما يتبادلان عبارات العشق والهيام ، وقد يقع كثيرا أن يكونا فى حياتهما الخاصة لا يتبادلان غير القطيعة والكره !!

فى الكـــــويت

استدعيت فى العام الماضى إلى الكويت لإقامة مسرح عربى يشيد بأمجاد العروبة وليكون مجالا للتعبير عما يحسه الشعب الكويتى الذى أخذ بالكثير من المدنية الغربية .

شاهدت هناك حفلات تمثيلية تقدمها (فرقة المسرح الشعبى) الذى يتبع (دائرة الشئون الاجتماعية) .

إن ما تقدمه هذه الفرقة طريف وشائق ، ويستقبله الشعب بحماس وإصغاء وانفعال.

ولكن راعنى أن الأدوار النسائية يؤديها نفر من الشباب بعد أن يتنكروا فى زى النساء .

وسألت : ولم هذا التمثيل بفن التمثيل وبالنطق وبالحياة ، وبكرامة الرجولة ؟؟

وكان الجواب : التقاليد لا تسمح للمرأة بأن تقف على المسرح !!

إلا أن هذه المرحلة الانتقالية إلى زوال .. أن الوعى يرتقى ، والتطور يفرض ارادته ، ولا يوقف خطواته الجبارة نفخ الهواء .. وقريبا سيجئ اليوم الذى تختفى فيه هذه الكلمة البغيضة . «إن التمثيل رجس من أعمال الشيطان » .. وتحل مكانها كلمة أخرى .. « إن الشيطان هو الجهل والجمود والتأخر !!»

عهـــــد ذهبى

أما الأقطار التى تزاول المسرح والسينما ، وتؤازر فيها الحكومات جهود شعوبها ، هذه الأقطار العربية ستطالع عهدا ذهبيا ... سيرتقى فيها الانتاج المسرحى والسينمائى، بتأثير الجهد المتواصل ، وبفعل التقدم الآلى ، كما سبق أن أشرت ، بحيث تغزو الفرق والأفلام العربية الأسواق الاجنبية وتنازل الغرب منازلة صريحة بسلاحيه الماضيين فى التثقيف والتوجيه ، والارتقاء بمستوى الجماعات : المسرح والسينما .

يناير ١٩٥٩

شركة مصر للتوزيع ودور العرض السينمائى

تقوم الشركة حاليًا

بأعمال التجديدات الشاملة لسينما الشرق بالسيدة زينب بالقاهرة لتحويلها إلى دار عرض درجة أولى مكيفة الهواء بإدخال نظام الصوت دولبى إستريو وأحدث أجهزة العرض والخدمات الراقية كما تقوم الشركة بتشغيل سينما سويس أوتيل فندق السلام بمصر الجديدة حيث تعرض أحدث وأقوى الأفلام الأجنبية.

السينما والأعمال الأدبية

عبد الرحمن صدقى

الحق أقول ، إننى ما لقيت واحدا من القراء المثقفين ، إلا وهو يبدى الاهتمام كلما لفت نظره اعـــلان سينمائي ، عن عرض أثر أدبى لهذا أو ذاك من كتاب القصة العظام ، حريص أشد الحرص ألا يفوته شهوده ، أيا كان ما يشغله من ضرورات الحياة أو شواغل القراءة والكتابة في تلك الساعة كذلك الحق أقول ، إنني كثيرا ما لقيت من هؤلاء القراء المثقفين ، أفرادا غير قلائل من الكثيرين الذين شهدوا العرض السينمائي ، للأثر الأدبي الذي قامت عليه شهرة هذا أو ذاك من كتاب القصة العظام ، فكنت دون إمهال أبتدرهم بالسؤال عن رأيهم ، وما كان للعرض أثر في نفوسهم ، فإذا بالجواب في أكثر الحالات هو هو بعينه ، ومؤداه أنه كان عرضا ممتازا معنيا به ، رائع الاخراج بارع الأداء ، كل ما فيه يستحق الثناء ، ويستوجبه ، ولكن .. ماذا ، أهناك «لكن» مع كل هذا ؟... ولكن – مع كل هذا – كنا نفضل قراءة القصة مرة ثانية علي رؤيتها .

ليس من الضرورى أن يكون الواحد منا بدائيا أو فى حكم البدائى ، ليؤمن بما للكلمة من سحر ، فقد جاء فى الحديث الشريف «إن من البيان لسحرا» فلا موضع إذن للعجب ولو أدنى العجب من هؤلاء المتأدبين والأدباء الذين طالت عشرتهم للكتب، وامتدت بهم ساعات الخلوة معها والأنس بها ، حتى صارت القراءة عادة من عاداتهم الراسخة بل طبيعة فى نفوسهم متأصلة ، فكان للكلمة المقروءة لا محالة سحر عندهم لا يعدله سحر .

ذلك أن «الكلمة » ليست مجرد رمز لذات من الذوات أو صفة من الصفات ، بل إن لها إلى جانب ذلك قيمة خاصة بها فى وجودها الانفرادى حينا ، وفى موضعها من التراكيب فى أكثر الاحايين ، وهذه القيمة – كما هو المعلوم عندنا أجمعين – قد تكون جمالية


L. J.

بحكم تكوينها من الناحية الشكلية خالية من التنافر بين الحروف ، وقد تكون هذه القيمة تعبيرية بما تؤديه بعض الحروف من الشدة وبعضها من اللين فضلا عن المحاكاة الصوتية ، يضاف الى ذلك ما فى التأليف بين الكلمات من ضروب الايقاعات الموسيقية .

وما كانت «الكلمة» لتقف عند ذلك ، بل هى قد افادت – فوق مالها من هذه الامكانيات التى هى فى أصل تركيبها وبنيتها – شتى ظلال ، ودقائق فروق فى مراتب الألوان والشيات ولطائف إشارات وبقايا من وحى الذكريات ، علقت «بالكلمة» على تعاقب العصور مما تداول عليها من الاستعمالات فى مختلف الحضارات ، وفيما خرجت إليه من المجازات والاستعارات والوان الجناس والمطابقة وسائر البديعيات ، وغير ذلك من العوامل التى أضافت – ولا تزال تضيف – للكلمة إمكانيات أخرى غير محدودة من حيث التجديد فى القيمة الجمالية والتراكيب الموسيقية ، والمزيد من القدرة على الايحاء وإثارة الملكة الخيالية .

هذه إمكانيات ، «الكلمة» عند كتاب القصة العظام ، التى حيينا نحن وأجدادنا من قبلنا بين صحائفها المقروءة فى عالم الكلمة السحرى أزمانا بعد أزمان ، فكيف يكون حال القصة الآن ، وقد مد يده اليها فى آخر الزمان أكثر من فنان ممن ينتسبون إلى الفن الجديد الذى طغى على سائر الفنون ، فن السينما ، مع أنه فن لا يعتمد كل الاعتماد على الكلمة بل معوله الأول على الصورة المتحركة ؟

أترى القصة المقروءة تحتفظ فى العرض السينمائى بالقيم كلها التى كانت من قبل لها ، بعد هذه النقلة ؟

هذا هو السؤال المطروح على شخصى الضعيف للجواب عليه فى الحال.

والله وحده المسئول أن يكفينى فى مثل هذا السؤال ما قد يثيره الجواب عليه من الخلاف والجدال .

بين عالم الكلمة
وعالم الصورة

الواقع أن موقف المعارضين أو على الأصح – غير المتحمسين لنقل هذه أو تلك من الآثار الأدبية إلى عروض سينمائية ، هو موقف له فى بعض الحالات ما يسنده فى ظاهر الأمر ويلتمس له العذر ، إذا نحن أخذنا بعين الاعتبار أن القيمة الفنية التى تقوم عليها شهرة بعض الآثار ويستمد منها قراؤها ما يستمتعون به عند قراءتها من اللذة الفنية، راجعة فى المقام الأول إلى صفتها الأدبية ، كالصنعة اللغوية وعلو طبقة الانشاء ، وما للبيان اللفظى من قوة التأثير والقدرة على الايحاء ، وغير ذلك مما يتصل بفن الكتابة ، وينتسب الى عالم الكلمة السحرى .

ولكننا نتساءل ، من الذى يوجب نقل الآثار الأدبية ، قديمها وحديثها ، جملة واحدة من غير اختيار ولا اختبار ؟

ونحن فى هذا الصدد ، لا يسعنا إلا أن نسقط من حسابنا على مضض هذا النوع من الآثار الأدبية الى حين ، للتحدث عامة

باديء ذى بدء ، عما يدخل على الأثر الأدبى فى هذا العبور من عالم الكلمة إلى عالم الصورة . أهو خير كبير أم شر مستطير .

هل تجنى السينما على الأثر الأدبى ؟

لما كانت السينما هى أوسع الفنون تعاملا مع جماهير الشعب كله ، فإنها لا محالة فى حرصها على مرضاته والاقتراب من إدراكه ، تجد نفسها فى كثير من الأحيان مضطرة عند إخراجها للأثر الأدبى إلى مراعاة الملاء مة الواجبة طبقا لمقتضى الحال ، مثل إجراء تخفيض فى مستويات النص الفكرية اكتفاء بالاستشهاد بما يجرى على الألسن من الحكم الشعبية والمرددات العرفية ، ومثل التخلص من رفاهة الذوق الفنى إلى البساطة الساذجة الطبيعية ، ومثل التقليل من تعقيدات التحليل النفسي إلى صراحة الانفعالات الخارجية ، إلى آخر ما هنالك من أمثال ذلك ، مما يخالف أسلوب المؤلف وينفى شخصيته .

ولعل ذلك بعينه هو الذى يعطى للمخرج ما يعطيه لنفسه من حق الاستئثار دون المؤلف بالمكان الأول فى الاعلان ، مصداقا على أن القصة لم يبق فيها ما يجوز من أجله ذكر اسم صاحبها حتى بالخط الصغير غير العنوان ، أما سائر القصة فمن تأليف المخرج وأسلوبها الفنى أسلوبه .

وأكبر الظن أن ذلك وأمثال ذلك لا يعتبر خيرا للأدب عند قراء الآثار الأدبية وعند الأحياء من السادة المؤلفين الأدباء ، فهم يجاهرون بالشكوى فى الحين بعد الحين مما تدخله السينما على النص الأدبى ، تارة بدعوى حاجته الى الحركة التى هى محور الفن السينمائى ، وعلى الدوام بحجة التجاوب مع ميول الجمهور

بيد أننا نعود فنقول إننا قد لا نعلق – فى بعض الحالات – كبير أمر على بعض ما تدخله السينما بحجة أو بأخرى على النص من تغيير ، إذا هى نجحت آخر الأمر فى أن تحفظ على الأثر الأدبى ما كان فيه من القيم الجمالية وما وراء ذلك مما هو مثله فى الأهمية وهو القيم الإنسانية .

هل تحسن السينما إلى الأثر الأدبى

بعد أن أسلفنا القول على ما يجنيه – فى بعض الاحايين – الانتاج السينمائى للآثار الأدبية على بعض مستوياتها الفكرية والتحليلية وبعض قيمها الجمالية والعاطفية بحكم اعدادها للعرض على الملايين من أبناء الشعب فى أقطار العالم كله، ترى لكى نكون من المنصفين ألا ننظر فى تقييمنا الأدبى إلى جهة واحدة مثل هوليوود ، بل نتلفت هنا وهناك إلى ما تخرجه الشركات الأخرى فى مشارق الأرض ومغاربها من الانتاج الخاص فإننا

ذهب مع الريح .. لا يزال جديدا

سبارتاكوس رواية لهيواردفانت

لا نعدم فى انتاجها للآثار الأدبية ما يعكس صورة صادقة لهذه الآثار تستوفى جميع معالمها فى حدود نسبها وأبعادها دون زيادة أو نقص ، مع الفارق الوحيد الذى لابد منه ، وهو المترتب على النقلة من عالم الكلمة إلى عالم الصورة .

ونغتنم هذه الفرصة للعودة، هذه النقطة بالذات فيما سبق ، فنقول إنه حتى فى هذه النقلة لا يفتقد القارىء الأديب ما كان يجده فى القصة من سحر الكلمة فى ذاتها ومع أخواتها ، وسحرها فيما تخرج إليه من المجاز والاستعارة والجناس والمطابقة وسائر ملابساتها ، إن كل هذا الذى كان يجده قارىء الكتاب فى الكلمة يستطيع السينمائيون المجيدون تحقيق وجوده فى الصورة .

ومن الأمثلة على ذلك فى الصورة هذه الاستعارة المنظورة فى أحد الافلام .

هذه ولا ريب الجزيرة المسحورة والدليل لنا على ذلك هذه المراوح الضخام من النخيل تهتز وتميل ، وقد ملأت ستار السينما الفضى كله .

ثم ها نحن أولاء نرى صفا طويلا من الحجاج يرتقون سفح الجبل نحو المعبد الذى يعلوه .

وما كادوا يبلغون المعبد حتى دوت دقات جرسه ، وما إن دوى الجرس حتى أجفل من دقته الأولى المفاجئة طائر صغير، فطار عن غصنه .

وهنا تبدأ الاستعارة المنظورة إذ تتابع عدسة الكاميرا الطائر وحده ، حيث نرى الطائر يستمر فى طيرانه مرفرفا بجناحيه وفى اذاننا دقات الجرس تصاحب خفق جناحيه ، وكأن من خفقهما تصدر ذبذبات الصوت . وعلى هذا النحو دام طيران الطائر والصوت معه عبر الجزيرة المسحورة هابطا سفح الجبل ، مخترقا من بعده الغابة ثم السهل حتى بلغ البحر ، وهنا بدأت تضعف خفقات الجناحين ويتخافت الصوت .

هذا مثل من الأمثلة الكثيرة على قدرة السينما على استعمال الصورة فى كل ما تستعمل له الكلمة من صريح الابانة عن المراد، أو الرمز اليه بأنواع المجاز والاستعارات، أو غير ذلك مما يتحقق به الانتاج السينمائى المنشود لكل أثر أدبى أيا كان .

الختــــام

وختاما نود أن نقرر أن انتاج مثل هذه الافلام الفنية للأعمال الأدبية يجعلها وافية بالمرام ، بل هى تزيد على ذلك أن الصورة تقوم مقام شرح لها يغنى عن كل شرح ، وبيان يفضل كل بيان .

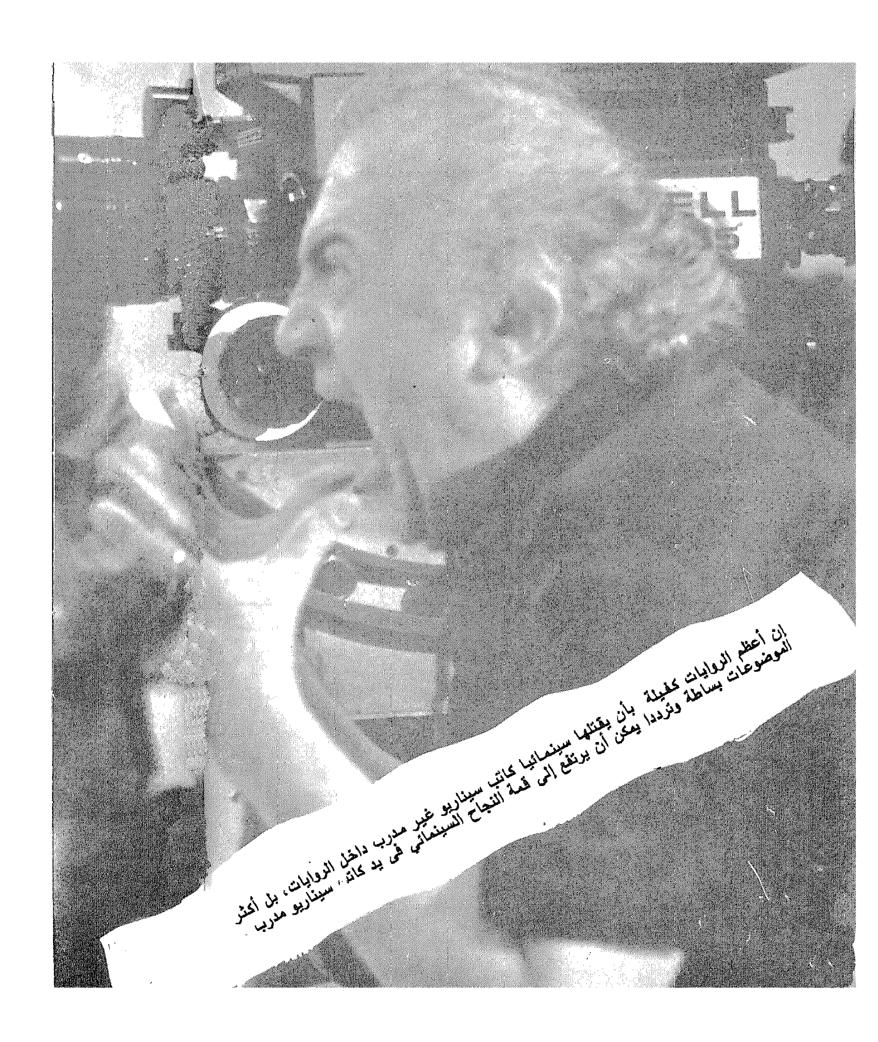
كذلك نحب أن ننوه فى الختام إلى أن انتاج السينما للآثار الأدبية يخرج بها من غيابات المكتبات إلى حيث يسلط عليها النور تحقيقا لعرضها على الملايين من مرتادى دور السينما من الجماهير فى سائر أقطار العالم .. وهذا وحده كاف ليسجل للانتاج السينمائى للآثار الأدبية فضلا على الأدب غير منكور .

نوفمبر ١٩٦٦

بين الكلمة والصورة

د. سهير القلماوى

إن أضخم عيب فى الفيلم هو ركود الحركة؛ لأن ذلك معناه أننا سلبنا الفيلم أضخم طاقاته وليس معنى الحركة هو مجرد تغيير الصور المتتالية ، وإنما معناها ، فى فن الحدث المسرحى والسينمائى ، هو نماء فى الموضوع واقتراب من نهاية القصة ، أو ذروتها على الأقل .. إذا كانت على نسق القصص ذات الذروة .



منذ سبعين عاما ، عندما بدأت السينما بالصورة الفوتوغرافية مجرد تسجيل أمين للواقع .. كانت صورة لواقع يراد له البقاء مدة أطول ، لذلك كانت طبق الاصل مؤدية لغرض الحفظ والابقاء لا اكثر ولا أقل .. وكلما كانت دقيقة فى رسم هذا الواقع ارتفعت قيمتها . ولكن المصور الفنان يجد فى هذا التسجيل زيفا من وجهة نظر الفن .

إننا جميعا لا نرى صورة واحدة من هذا الواقع المعروض على شباك العيون ، والفنان خاصة يرى شيئا أشد اختلافا وهو لرهافة حسه يستطيع أن يميز مواطن الاختلاف تلك فأخذ يصورها . هذه مظاهرة صاخبة تسير فى الشارع لا نحس صخبها واختلاطها الا بتجوال العين على صفحتها المسطحة التى تواجهنا . وهذا وجه زاعق يلفت نظرنا وهذا لابس لزى عجيب نركز عليه العين ، وهذه أعلام ولافتات الخ . خضم ضخم من الصور أو من زوايا الصورة وأبعادها .

ونخرج من رؤية المنظر بانفعال ما . ماذا هو ؟ ما الذى أسهم فى ايجاده ؟ وانفعال الفنان الحق تعميق وتهذيف لهذا الانفعال الذى خرجنا به . وهو يعرف كيف ينتقى من هذا الخضم الزاخر أليق ما يثير هذا الانفعال ويركزه . فيصور من هذه الزاوية ثم تلك ، ويقرب الكاميرا ويبعدها ويدخل صورة على أخرى ويكثر الضوء ويخفته ويصعد من فوق ليأخذ صورة ويركع على الأرض ليأخذ أخرى . والنتيجة مجموعة من الصور .

ومرة أخرى ينتقى من عشرات اللقطات ما يراه مؤديا لغرضه ثم يعرض ما انتخب بترتيب معين . فإذا بنا نرى مظاهرة تحدث فى نفسنا أثرا معينا . وللفيلم قدرة الاحتفاظ بهذه الصور مسلسلة كآخر تنظيم فنى لها على مدى الاعوام لأن الفيلم لا يفقد قدرة التسجيل الدائم .

ولما انتقل الفيلم من تصوير الواقع إلى تصوير ما يثيره الواقع من تفاعل أو رد فعل انتقل فى الحقيقة من مجرد أداة للتسجيل والحفظ إلى أداة للتعبير الفنى . نفس هذا المسار سارته الجملة الادبية من قبل . كانت مجرد وسيلة لنقل الفكرة أو المعنى نقلا أمينا .

ثم وجد المتكلم أن عدة جمل تستطيع أن تؤدى المعنى ، ولكن باختلافات فنية . ثم وجد أن الكلام وإن كانت مهمته الأولى نقل المعنى أو الفكرة بدقة فإن صورة الاداء تتدخل فى إحداث انفعالات أو ردود فعل مختلفة .

وأمام ردود الفعل أحس الفنان أن منها ما لا يستطيعه غيرها ، فاتخذ الكلام وسيلة للتأثير أو للتعبير عن تأثير يراد نقله إلى الغير . فأصبحت الجملة أو الكلمة ، عامة ، أداة فن بعد أن كانت أداة لمجرد الاداء أو الإفصاح عن معنى أو فكرة.

وتقدمت السينما فأخذت تطرق باب الفن القولى الاقرب إليها، باب المسرح . وسجلت

مسرحيات . مسرحيات تمثل وتنسى ويحـزن الممثلون أنهم لا يستطيعون تسجيل عبقريتهم في صورة خالدة دائمة فالنصر يخلد والتمثيل يطير مع الزمان ليصبح مجرد ذكرى في نفوس الرواد وقد يسجله كلاما بعض رواد المسرح في مقال أو تاريخ للادب .

ولكن جاء ت السينما وفي سبيل دخولها سجلت المسرحية . فماذا حدث ؟

لقد بدأت تحس امكانياتها المختلفة بعد أن خرجت أفلامها المسجلة أضعف من المسرحية كثيرا . لقد فقدت واقعيتها نوعا ما وبردت حرارة اللقاء البشرى الفعلى بين الممثل والنظارة . وهذا الزمان المسرحي وذلك المكان المسرحي حقائق قائمة لا يمكن للفيلم أن ينقلها ومن هنا كانت الانطلاقة الكبيرة الضخمة في تاريخ السينما .

إن للصورة قدرات معينة تختلف عن قدرات المسرح وطاقاته ولكنها لا تقل عنها إن لم تفقها .

وأمام طاقة المسرح المباشرة المقنعة أحست الكاميرا قيودا تحد من طاقاتها .. ان ميزتها أنها تستطيع أن تلغى الزمان والمكان وبعد قليل أحست أن هذا الإلغاء ليس في الواقع الا ايجادا لزمان سينمائى أكثر ومكان سينمائى آخر لهما طاقات مختلفة ولكنها ضخمة .. صورة من أمريكا إلى جوار صورة من أدغال افريقيا، ماذا يمكن أن يفتح هذا من آفاق الانتقاء والاختيار لخلق التأثير المطلوب وتعميقه وتركيزه ، صورة من مقابر الفراعنة إلى جوار صورة من رجل الفضاء صورة من الماضي السحيق وأخرى من الحاضر . ثم صور مما يتخيل في المستقبل بلا حساب .

وانفتح للسينمائى عالم من السحر والخيال لا يمكن أن يحد ، فنشأت صعوبة الاختيار . ماذا يختار وكيف يؤلف بين صورتين ؟

ومرة أخرى ينتفع بتجارب الكلمة . كم من الكلمات وكم من تأليف الكلمة مع غيرها يمكن للمعبر أن يجد ليخرج بذلك إلى ما يريد من تعبير . وخيال الاديب يسرح بلا حدود كخيال المصور السينمائى هو أيضا بلا حدود .. وهذا عنده عالم متسع مملوء بشتى صور التعبير وذاك عنده عدد ضخم من الصور يمكن أن توجد في الحياة ، بل عنده خضم من الصور يمكن أن يؤلفها باستعمال ما يسمى خطأ حيلا سينمائية . إنها ليست حيلة وانما هي استغلال لطاقة معينة في سبيل هدف فنى ذلك أن كل فن إيهام، وحيل السينما ايهامات من نوع معين .

وبرزت أهمية الاختيار ، أهمية التصفية ، أو التخلية ، وهي عملية في السينما لا حـــدود لطاقاتها ، وفي المسرح هي محدودة الطاقات بحكم واقع الزمان والمكان المسرحيين .

ولسنا ندخل فى تفصيل ذلك بل يكفى أن نقول إن المنظر المسرحى بكليته وواقعيته يفرض نفسه حتى عندما لا نريد أن نرى منه إلا الجزء .. هذه بطلة تبكى على المسرح يهمنا وجهها ، حركة يديها ، ولكن المنظر بل سائر جسمها يفرض وجوده علينا فرضا . ونحن بمجهودنا الخاص نركز العين على ما نريد . لكن الكاميرا تستطيع أن تخلصنا من كل واقع الصورة لتضغط على ما يهمنا فقط . بطلة تسمع بموت البطل فالكاميرا قد تصور دمعها وحده ، أو أركان فمها وحدها ، أو تنهدها ، أو حركة يدها المسترخية اليائسة، أو أى مجموعة من هذه ، وسائر الصورة محذوف فعلا من أمام أعيننا .

الاكثـر من ذلك أن مناظـر أخـرى لا توجد لا فى الواقع ولا يمكن للمسرح أن يظهرها يمكن للكاميرا أن تظهرها . صور من الطبيعة الكئيبة الماطرة تشاطر البطلة أحزانها . صور من ذكريات الماضى قد تقال كلمات فى المسرحية ولكنها تبرز صورا حية تضاعف بعنف من أحزان المرأة وأحزاننا .

ثم طائفة لا حدود لها من الضـــوء والغيام ، من القرب والبعـــد ، من البهتـــان أو الوضـــوح تضفى على الصورة ظـــلالا لا يستطيع المسرح أن يستعملها إلا فى حدود من اللون الضوئى .. وقد يلجأ كل منهما إلى الصوت أو إلى الموسيقى ولكن قدرة الفنين، المسرح والسينما ، متساوية لانهما يلجآن إلى فن آخر له امكانياته الخاصة .

★★★

وأخذت السينما تحس أنهما لابد أن تنفصل عن المسرح . إن الكلمة المسرحية لم تعد هى التى تعتمد عليها فى الدرجة الاولى . الصورة هى الاساس . فما طاقات هذه الصورة التى تفوق طاقات الكلمة صورة «طفاية» للسجائر مملوءة أعقابا تعبر ولا شك عن زمان حزين طويل مضطرب قد مر يكفى أن تركز عليها الكاميرا لنسمع من خلال الصورة قول الرسام . لقد قضى البطل ليلا «طويلا قلقا مضطربا» .

كل هذا الوصف بالكلام تستطيع الصورة أن تختصره وتركزه فى لقطة سريعة . ولكن كلاما آخر لا تستطيع الكاميرا أن تصوره . هذا رجل بائس جرب أن يجد لنفسه عملا فكان كلما طرق بابا أقفل فى وجهه فأحس المرارة والحزن العميق . كيف نصور «كلمـــا» و «مـرارا» و «العميق» بالكاميرا ؟ إن مرارا معناها مناظر تتكرر وهذا يضعف الصورة ويقلل من ايحاءاتها . وكيف نصور كلما ؟

وما يصدق فى الكلمات الدالة على كم وتعدد يصدق على الموضوعات التى تفرش دلالتها على مدى بعيد من الزمن أو على معنى عام وواسع من الموضوع . «منذ بدء الخليفة إلى اليوم والانسان يضعف أمام اغراءات الشر» . «الانسان هو الانسان اينما كان وحيثما كان» إن مثل هذه المعانى مما يصعب أن تدل عليها الصورة.

ومن هنا يجد أن الصورة لها طاقة للدلالة على كيف يتم شيء أكثر من الدلالة على مقدار ما يتم به ، أي أنها أقدر على تصوير الحركة .

وقديما قال ارسطو فى تعريف المسرحية :«انها تقليد حركة» وضغط على مدلول الحركة فجعل حركة الحدث هى الاساس .

وما الشخصيات إلا وسائل تدفع الحركة وفى عدة مواطن من كتاب الشعر جعل البطل الذى يقف طويلا أمام النظارة يتغنى آلامه أو افراحه شاعراً وليس بطلا مسرحيا، لأنه لا يحرك الحدث . وكذلك البطل الذى يقف ليبرهن على فكرة أو يتدارسها أمام النظارة سماه خطيبا وليس بطلا مسرحيا ، لأنه يقف بالموقف ولا يتحرك به أو معه وجعل البطل المســـرحى على نقيض رســـم الوجه Portrait على خط مستقيم لأن الصورة ثابتة تخلد معانى ثابتة ولا تتحرك بالحدث أو معه . وبطل المسرحية دينامو الحركة أو دافع الحدث الذى لابد أن يكون متحركا دائما .

وجاء ت السينما لتجد نفسها أمام طاقة حركية لا عهد للبشرية بها فى أى فن . فبدأت بالمسرحية ثم انفصلت عنها ثم انطلقت وتركتها وراء ها جامدة بالنسبة إليها فى حركتها الدائبة .

إن أضخم عيب فى الفيلم هو ركود الحركة لأن ذلك معناه أننا سلبنا الفيلم اضخم طاقاته . وليس معنى الحركة هو مجرد تغيير الصور المتتالية ، وانما معناه فى فن الحدث المسرحى والسينمائى هو نماء فى الموضوع واقتراب من نهاية القصة أو من ذروتها على الاقل إذا كانت على نسق القصص ذات الذروة .

ولعل هذا هو أكثر ما نراه من عيوب فيلمنا المصرى . وقفات وخطب أو شعر ثم تتابع صور والموقف هو هو . لقد قيل ما قيل فما فائدة التكرار والضغط على الشيء نفسه ، والصورة طاقاتها فى التنقل واللمحة القوية السريعة .

كذلك كثيرا ما نعتمد على الكلمة فيما يجب أن تدل عليه الصورة وهذه مرحلة من تاريخ السينما تخطتها منذ زمن ليس بالقصير . الكاميرا القلم ... La camera stylo هذا الشعار الايطالى الفرنسى هو الذى جدد فى مفهوم الصورة السينمائية منذ أطلقها الامريكيون من عقال أن تكون مجرد أداة للتســـجيل والحفظ . هذا رجل فظ جبان يظهر فى الفيلم فما هو ليس بسينمائى أبدا أن نجعل آخر يقول له هذا . لابد من فعل من عمل من حـــركة تدل على هذا ، عمل ينبع من الموضوع ويتلاحم معه دون أى اقحـــام.

فإذا دل الفعل ، أى الحركة ، أى الصورة على هذه الصفات فإنه مما يضعف الموقف كل الضعف أن نعمد إلى الكلمة وهى أقل قدرة فى هذا الموقف لنقول مرة أخرى بوسيلة

أقل ما سبق أن قيل بالصورة وهي الوسيلة الأكبر والأعظم. وبمقدار ما نوفق فى اختيار الصورة الدالة على هذا يكون تأثير التعبير السينمائى .

وامكانيات الحركة في الصورة السينمائية لا حصر لها ، ففى فيلم دافيد Tol, able David كان الطفل البطل قد بدأ يستشعر أنه كبر ، فجاء ت حادثة قتل أخيه لتمده برجولة مبكرة ولكنه لا يزال طفلا عالقا بأمه . ليظهر كاتب السيناريو هذا المعنى جعل الطفل يذهب بسرعة ليحشو مسدسه اللعبة ويستعد لقتل من قتل أخاه ، ولكن الأم تناديه فى آلامها ليناولها كوب ماء فيهرع إليها . وفيما هو متردد بين يديها يحس الطفل دافع الرجولة القوى يتدفق ليدفعه إلى القتل فى الوقت الذى يحس دافع الحنان والتعلق الطفولى بالام ، وهى تشعره أنه لم يعد عندها سواه . وعلى وجهه وفى حركات الام ترتسم معالم المعركة بين الرجولة والطفولة فى هذا الموقف المتأزم فى نفس طفل هزه حادث ضخم برجولة مبكرة .

★★★

والسيناريو هو الفيلم

إن أعظم الروايات كفيلة بأن يقتلها سينمائيا كاتب سيناريو غير مدرب داخل الروايات ، بل اكثر الموضوعات بساطة وترددا يمكن أن يرتفع إلى قمة النجاح السينمائى فى يد كاتب سيناريو مدرب .

ولقد نجحت السينما الايطالية ثم الهندية فى أن تبنى نجاحها على عبقرية السيناريو، النزول بالكاميرا إلى الشوارع والمزارع والازقة والى البيوت العارية من كل جمال ، والموضوع العادى اليومى البسيط الذى تدور حوادثه كما تدور أحداث الحياة اليومية الرتيبة . ان اجتماع هذين كان كفيلا بسقوط أى فيلم ولكن عبقرية السيناريو التى استطاعت أن ترتفع بالصورة العادية إلى ذروة الفن معتمدة على الزاوية والبعد والضوء والسرعة والتأليف بين شتى أنواع الصور هذه العبقرية هى التى كتبت مجد الفيلم الايطالى والهندى .

إن المخرج الروسى المعروف بودوفكين Pudovkin يؤلف سلسلة من الكتب عن «الصـــــورة الســـينمائية وتقنيـــة الفيلم» و «الفرق بين التمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى» وغير هذه من كتب يضغط فيها جميعا على كاتب السيناريو . ويشترط فيه أن يكون بارعا فى فن الصورة ، مجربا للتعامل بالكاميرا واعيا لطاقات اللقطة وكيفية تصويرها من الالف إلى الياء ملما بالحركة والعمل فى الاستوديو إلمام من عاش فيه سنوات ومارس العمل فيه على شتى صوره . ثم له بعد كل هذا ذوق الفنان فى التفرقة بين إمكانية موضوع لان يكون فيلما ناجحا أو عدم امكانيته . وذوق الفنان فى أن يأخذ

من طاقات الصورة الواقعية والمتخيلة أقصى ما يمكن أن يأخذ .. بحيث
يكتب السيناريو فلا يكون فيه مجال الا لعبقرية المخرج وفى حدود معلومة ،
أى لا يترك فجوة يملؤها له المخرج . المخرج منفذ اكثر منه مبتدع ومع ذلك فان
تجاهل ما يمكن أن يستطيعه المخرج نقص كبير فى عمل كاتب السيناريو .

إن كاتب السيناريو فى رأيه لا المخرج هو الذى يرسم بدقه كل صورة ويصف بدقة كيف تنتقل الكاميرا والى أين وبهدف ماذا ، بل إنه يطالبه بأن يراعى امكانية أخذ جملة لقطات متناثرة من القصة على نفس المنظر ما دام قائما حتى لا يعاد المنظر من جديد فى جزء متأخر من القصة ما دام هو هو . فإذا قرأت السيناريو لا تجد فى الكلمات أى فن ، إنها فى خروجها صورا متتابعة على هذا النحو وبكل دقة يكمن الفن .

وهو يذكر فى بعض كتبه بعض تجاربه . ففى فيلم «الام» موقف لامرأة تبشر بأن زوجها السجين قد أفرج عنه ، فإذا مثلت أقدر ممثلة هذه الفرحة لما كانت أدق صورة لها موحية شيئا . إن الصورة، صورة امرأة فرحة ، تحتاج إلى رسام باللون أو الخط العبقرى لتصبح ذات معنى أما الواقع ، أما الفرحة البشرية فإن صورتها المسجلة الواقعية باردة تافهة.

ماذا يفعل كاتب السيناريو أيقول صورة السيدة وهى فى غاية الفرح . و«غاية» هذه لا يمكن أن ترى صورة . إنه يكتب : «وجه الام وتركيز على الفم وانتقال إلى منظر مياه تتدفق اثر ثلوج ذابت فى شمس الربيع ، بساتين تضحك فيها الزهور ، عصافير تشقشق وطفل يضحك كلها متداخلة متتابعة وكأنما هى خيالات السيدة التى تلقت النبأ السار .

بهذا كله أصبحت السيدة فى غاية الفرح وبشكل ينقل إلى أنا الرائى فرحها بأحلى ما يمكن أن تحس . وكانت هذه اللقطات ومثيلاتها هى نجاح الفيلم والدور الاهم فى ذلك لكاتب السيناريو ولأمانة المخرج في التنفيذ .

★★★

وفى المقارنة بين الكلمة والصورة من حيث القصة يأتى التشويق إلى النهاية أساسا من أسس النجاح فى كل منها . كانت الافلام كما كانت القصص فى فجر نشأتها تعتمد على توالى المواقف أو المناظر الجميلة أو العجيبة فى حد ذاتها . من هنا كانت الافلام حلقات وكانت القصص رحلات أو ليالى .. وهكذا .. ثم ارتقت القصة وتخطت طور العقد ذى الحبات الجميلة المرصوصة الواحدة منها إثر الأخرى ، وإذا هى موضـــوع متكامل لا يمكن لاى جزء منه منفردا أن يكون له أى طعم .

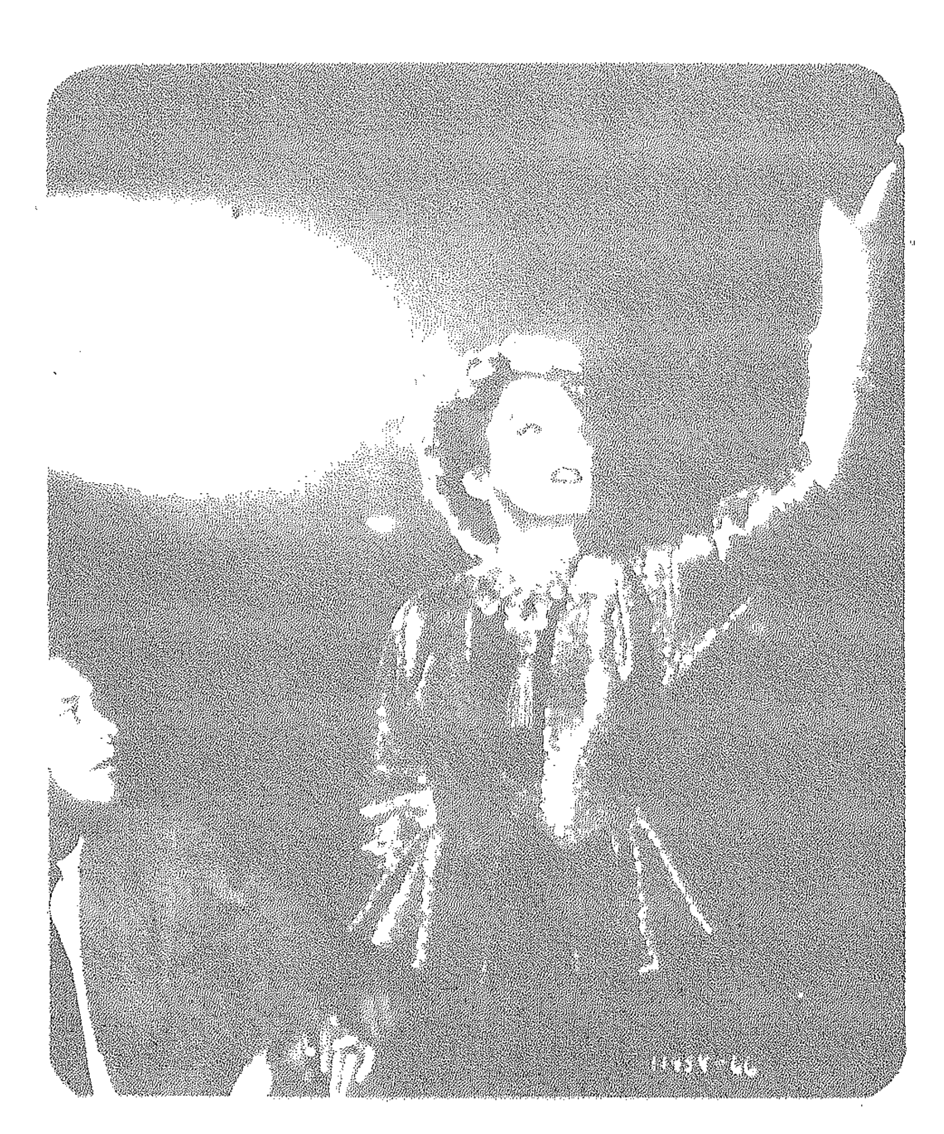


واحتاجت القصة واحتاج الفيلم بعدها إلى عنصر التشويق يسد مقام الجمال فى كل جزء ليشد انتباه القارىء أو الرائى إليه . وشاعت فى السينما النهاية التى تنسب إلى أول كاتب سيناريو أذاعها وعممها وهو الامريكى Griffith جريفث وهى ما يعرف عندنا فى العربية بموقف الفرج بعد الشدة .

وقديما فتن العرب بهذا الموضوع وألف القاضى التنوخى كتابه المعروف بهذا الاسم بالذات «الفرج بعد الشدة» . ذلك أن الشدة تربط المتلقى برجاء . أن تنفرج، فإذا جاء الفرج دفعة واحدة فهذا أمر طبيعى وقد يكون واقعا ولكنه فى القصة يظل معلقا مترقبا تقف فى طريقه عقبات وعقبات تطيل القصة ولكن بحذق وبراعة . فهذا رجل سيشنق مثلا والدليل على براء تـــه فى مكان ما قد وجده عزيز عليه . ويسابق هذا العزيز الزمن ويتخطى العقبات ، وبينما الحبل يدنو فى اثارة من عنق الرجل حتى يصل الدليل أخيرا وفى آخر ، آخر ، وقت وينجو الرجل .

وفى افلامنا العربية كثيرا ما نستعمل هذه الطريقة ولكننا كثيرا ايضا ما نسىء إليها. إما بالإطالة المفتعلة وهذا كثير أو بالافاضة بعد النهاية فنجعل الفيلم يطول دون أى داع وبعد أن يكون كل شىء قد انتهى فيه بالفعل أو بطرق أخرى كثيرة مفتعلة أو بكل تلك الطرق معا أحيانا مما يفقدنا أثر التشويق الطيب الذى نرتاح إليه فى نهايـــة الفيلم أو مما يجعلنا نشعر بالهزل لأن كاتب السيناريو يظن فينا غباء غير عادى فهو يغير ويطيل ويضغط ويكرر.

CAHIERS
DU CINÉMA



Nº 1 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • AVRIL 1951

نوفمبر ١٩٦٦



عبد الرحمن الخميس

يتباين تعريف الادب ويختلف ، باختلاف المدارس والمناهج الفكرية والادبية (١) ، ومما يقال من هذه التعاريف :

– « الأدب يجمع كل الاثار اللغوية التى تستطيع بفضل صياغتها الفنية ، أن تحرك داخل نفوسنا الانفعالات العاطفية ، وأن توقظ شعورنا بالجمال » .

– « الأدب هو صياغة لغوية فنية لتجربة بشرية » .

– « الادب هو نقد للحياة » .

ويتضح من هذه التعاريف أن الادب يشتمل على الاثار اللغوية الفنية ، وأنه هو ذاته صياغة لغوية فنية ، وأنه يستهدف نقد الحياة ، حياة الانسان خاصة وعامة ، وحياة المجتمع والبشرية بأسرها .

والذى يعنينا فى موضوع اليوم أن الادب يستخدم اللغة ومفرداتها وأن الاديب الفنان هو الذى يحسن التعبير الفنى بواسطة لغة خاصة به ويتحدث چان بول سارتر فى كتابه « ماهية الادب» عن ضرورة ايجاد لغة جديدة للأديب ، فيذكر أن الفيزياء ، تواجه الرياضيين بمشاكل حديثه تضطرهم الى محاولة خلق رمز حديث .. وكذلك تجبر الفنان على خلق لغة حديثة وتكنيك حديث ، تلك الضرورات دائمة التجدد لكل ما هو اجتماعى أو ميتافيزيقى .. ويؤكد سارتر فى ذلك الصدد أنه على الاديب دائما أن يبحث فيحقق لغة جديدة خاصة به .

ولا يفوتنا فى هذا الصدد ، أن نوضح اختلاف اشعاع الكلمة الواحدة ومدلولها والايحاء الذى تفيض به ، فى مجال القصة ، عنه فى مجال الشعر ، أو البحث الأدبى ، أو النقد ، فان كلمة «الفجر» مثلا، يتباين ما توحى به ، بحسب مجال استعمالها ، فهى فى القصيدة ، غيرها فى القصة .. وهكذا . بل إنها فى قصيدة شاعر معين تختلف عنها فى قصيدة شاعر آخر .. إن وقعها يختلف . ايحاؤها يختلف بحسب طبيعة كل شاعر .. بل إن نفس كلمة «الفجر» قد يتباين اشعاعها فى قصيدة شاعر معين ويختلف ، عنها هى ذاتها فى قصيدة أخرى لنفس الشاعر .

ذلك ، لأن لكل قصيدة فيضا وبناء وتجسيما يختلف عنه فى الاخرى ومع هذا، فمعذرة إذا لم استرسل فى مناقشة هذا الموضوع .

واكتفى بأن أشير إلى أن لكل عصر لغته العامة ، ولغته الادبية أيضا ، كما أن لكل أديب فى كل عصر ، لغته الفنية الخاصة به التى يتميز هو بها من دون غيره .

والذى يعنينا تأكيده مما سلف أن الاديب يبنى باللغة عمله الادبى ، وأن الكلمة هى وحدة اللغة فى عمل الاديب والشاعر ولكن الحال فى السينما غيرها فى الادب .

---

(١) الأدب ومذاهبه الدكتور محمد مندور

قال چان كوكتو – «الفيلم هو كتابة بالصور » .
وقال الكسندر أرنو – « السينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها » .
ويتحدث «اريك بارنو » عن الحركة والحوار فى الفيلم ، فيذكر أنه حين تنعقد منافسة بين الحركة والكلام فى الفيلم السينمائى ، للاستحواذ على اهتمام المتفرجين ، فلا يمكن أن ينتصر الكلام .. ولهذا ينبغى أن تحتل الحركة موضع الصدارة ، بما للحركة من سلطان على اللاشعور .
ويضيف بارنو إلى ما سلف أنه بوسع الكلمات ان تمنح الحركة تاييدا قويا حين تعاون على توضيحها وإكمال معانيها .. غير ان الكفايات اذا استقلت عن الحركة ، أو غرقت فى تقديم المعلومات أو الافكار التى لا تشتمل عليها الحركة ، فإن السينما فى تلك الحال ، تجهز على نفسها بيديها !
السينما إذن هى صياغة فنية بالصور المتحركة ، بينما الادب صياغة فنية بالكلمات .
وقد يقول أحدهم – ان السينما تستعمل الكلمات .
وهذا صحيح ، ولكن الاساس الحقيقى فى السينما هو الصورة والسينما بعد ذلك تستعمل الموسيقى والفن التشكيلى والمناظر والاضاءة والعدسات المختلفة والحركة من جانبى الممثل والكاميرا وغير ذلك من الأدوات .
وقد قطعت السينما شوطا طويلا حققت فيه نجاحا ملحوظا قبل أن تنطق صورها .
على أن الكلام المنطوق أثرى امكانية السينما فوسع مجال تأثيرها فى الناس .
هذه مسألة مؤكدة . ولكن السينما كفن ، هى فن الصور المتحركة قبل أن تكون أى شئ آخر .. والكلمات فى الفيلم السينمائى تلعب دورا مساعدا فى التأثير.
ولتوضيح وجهة النظر السالفة ، أذكر أنه فى وقت معين ، يمكن أن توجد عدة قضايا اجتماعية مترابطة فى محيط واحد .. وبين تلك القضايا ينبغى أن نبحث دائما عن القضية الرئيسية التى يترتب عليها وجود القضايا الأخرى .
ذلك ، لأننا حين نواجه تلك القضية الرئيسية ونفهمها ، سوف نفهم كل ما تولد عنها، ونزن أهميته .
كذلك ، نحن نرى فى كل فن جوهرا أساسيا يعتبر وجوده شرطا لوجود باقى الجوانب فيه .
وأود أن أسأل فى هذا الصدد : هل يمكن الاستغناء عن الموسيقى التصويرية فى الفيلم السينمائى ؟
الجواب – نعم
هل يمكن الاستغناء عن الحوار ؟
الجواب – نعم

هل يمكن الاستغناء عن الديكورات ؟
الجواب – نعم أيضا
بل إنى أذهب إلى أبعد من هذا ، فأقول إن بوسعنا الاستغناء عن الممثل نفسه، فنقدم فيلما من الحياة ، أو بالكرتون ، أو عن الطبيعة .
ويبقى السؤال الأخير – هل يمكن أن نصنع فيلما سينمائيا دون صورة متحركة ؟
الجواب هو – لا بالطبع !
السينما إذن فن غير فن الادب.
ولذلك ، كثيرا ما يرتطم الادباء بالسينما ويصطدمون بحقيقتها ويثورون عليها !
ان تأليف الرواية عمل فنى يختلف عن تأليف السيناريو وعلى كل أديب يريد أن يعمل فى السينما ، أن يدرك تمام الادراك، أن للسينما لغتها الخاصة ، وأنه يجب حين يكتب السينما أن يفكر بالصور لا بالكلمات .
كذلك يجب أن تتوافر لديه فى العمل السينمائى ، الرغبة المخلصة فإن لها أهمية خاصة بالنسبة لتقدمه الفنى فى هذا المجال الحيوى .
ينبغى دائما ، وبصورة واعية ، أن ندرك الفرق الواضح ، بين الرواية التى يكتبها الاديب ، ليطالعها الناس ، وبين السيناريو الذى يضعه السيناريست ، فكثيرا ما رأينا أدباء كبارا قدموا رواياتهم للسينما ، ولم يتصدوا هم لمعالجة السيناريو ، تاركين تلك المعالجة لغير القادرين ، أو عكفوا على وضع السيناريو وهم يجهلون تمام الجهل التكنيك الخاص به ، فأقبلوا على كتابته وهم يفكرون بالكلمات لا بالصور .
وتكون النتيجة أن تخرج الافلام مختلفة عن الروايات الاصلية ، أو فاقدة الارتكاز على العنصر الجوهرى فى الفن السينمائى وهو الصورة المتحركة التى تعتبر الخاصية الاساسية فى حرفية السيناريو وقليل هم الادباء والشعراء الذين تقترب كتاباتهم وأشعارهم من روح السيناريو الصحيح .
وأذكر من هؤلاء ، الشاعر الروسى بوشكين الذى وضع كثيرا من قصائده قبل ظهور السينما فى العالم ، وأمكن أن تكون تلك القصائد بمثابة لقطات دقيقة متلاحقة تتألف من تتابعها – كما نظمها الشاعر – صور متحركة عميقة التأثير فى النفوس .
وقد تحدث عن بوشكين فى هذا الصدد « سيرجى ايزنشتاين » و«ميخائيل روم » ، فقدم الأول مثالا ، لاقتراب الصياغة الشعرية لدى بوشكين ، من كتابة السيناريو ، هو وصف بوشكين لبطرس فى قصيدة « بولتافا » (١) .
« عند ذاك ، وباعظم اجلال
رن صوت بطرس ، مدويا :
« إلى السلاح . والله معنا » . ومن الخيمة ،

(١) ترجمة : أنور المشرى .

محاطا باحبائه المحتشدين من حوله ،
ظهر بطرس . عيناه .
تلمعان . منظره مخيف .
حركاته سريعة . رائع هو
الغضب الجليل في كل مظهره
ويذهب . ويحضرون له جواده .
جواد حاد الطبع ووديع مخلص .
ما إن يشم نار العراك
حتي يرتعد . ويدور بعينيه جانبا
ويندفع إلى غبار القتال ،
فخورا براكبه العظيم » .

ويرى « سيرجى ايزنشتاين » أن طريقة بوشكين فى تقديم الشخصيات خاصية تميز أسلوبه ، وأن ترتيبه للكلمات يحدد مراحل ظهور العناصر التى تتحد فى النهاية كى تنتج الصورة الذهنية للشخصية وتوضح اقتدارها على أن تشكل .

غير أن «الكسندر بوشكين » يعتبر حالة خاصة قليلة الحدوث ، بالاضافة إلى أنه شاعر وليس روائيا فى الاعتبار الأول ، ومع ملاحظة أن المثال المقدم فيما سلف مأخوذ من شعره .

ونحن نرى أن أفلام السينما تعتمد فى نصوصها على مصدرين :

أولهما : هو الروايات الأدبية التى تتحول بواسطة السيناريست المتخصص إلى نصوص سينمائية يتولى اخراجها المخرجون .

وثانيهما : السيناريوهات التى يتم تاليفها مستقلة عن روايات الادباء والكتاب.

ومع ذلك ، فإن السينما لا ترفض الأعمال الروائية الأدبية ، بل تفيد من تحول المختار منها إلى افلام ، وهى فى نفس الوقت يتزايد اعتمادها على الأعمال المؤلفة لها خصيصا.

ومن هنا ، تتضح فى الحالين أهمية السيناريو فى الفيلم ، ويتضح أيضا اختلاف السيناريو عن النص الأدبى ، كما يظهر اتجاه السينما نحو تدعيم تشكيلها لعناصرها الخاصة بها ، وباعتبارها فنا يختلف عن فن الادب .

وقد تحدث «ميخائيل روم » عن السيناريو فذكر أول ما ذكر أهمية أن يتجه التفكير منذ الوهلة الأولى فى العمل إلى البحث عن الشخصية النموذجية ، أى الشخصية التى يرى فيها قطاع كبير من الشعب ، خصائصه وتكوينه وأحلامه وارادته .

لقد أوضح «روم» ضرورة البدء من هذه النقطة فى السيناريو .

وإذا كان «روم » يرى أنه لابد لبناء سيناريو جيد ، من الاهتداء إلى شخصية تحمل التكوين الذى يقترب من تكوين قطاع كبير من الناس كشرط جوهرى فى تشكيل نص السيناريو ، فانه يستجيب

بذلك التفكير للواقعية الاشتراكية كمذهب فنى فى السينما ، بالاضافة إلى أن رواد السينما يبلغ عددهم الملايين الذين ينبغى أن يشاهدوا أنفسهم وحياتهم وأحلامهم وما يجوس بأعماق نفوسهم صورا مجسمة على شاشة السينما .

ان الفيلم الناجح هو الفيلم الذى يشترك فى تمثيل أدواره المتفرجون وهم جالسون فى مقاعدهم .

ومعنى ذلك ، أن يفهم الفيلم المعروض أمامهم . فهذا شرط جوهرى لتجاوب الناس معه .

وهذه تمثل تبعة مهمة تقع على عاتق المخرج باعتباره خالقا مسئولا عن الفيلم ، فلابد أن يكون فنه فى متناول الناس جميعا .

ولتحقيق هذا ، ينبغى أن تتوافر للفيلم البساطة وليست السذاجة الفنية ، فالأولى شىء غير الثانية بالطبع !

وإذا كان أول شىء ينبغى أن نتعلمه أن يكون فننا السينمائى قريبا من أفهام الجميع، فلا بد أن يكون فننا سهلا وواضحا ويحس قضايا وحياة جماهير المتفرجين .

كذلك لابد للفيلم السينمائى كى يحقق نجاحه أن يصل إلى قلوب الناس ، فى بساطة آسرة . ولهذا يجب أن يزخر بالاحداث التى تستطيع تحريك العواطف والافكار .

وينصح «روم» كل مشتغل بالسيناريو، بأن ينفق الجهد المخلص فى إحكام الخطوط الرئيسية لعمله . وينص على أن للسينما خاصية مهمة للغاية هى خاصية التحديد ، ويضرب مثلا على ضرورة إحكام الخطوط الرئيسية بالنحات الذى لابد أن يقيم هيكلا حديديا لتمثاله قبل أن يغطيه بالصلصال .

على النحات السيناريست أن يقيم ذلك الهيكل الحديدى ثم يوزع داخله تلك الاغصان الحديدية الدقيقة بحيث لا يبرز منها غصن بعد تغطيتها بالصلصال .

ان بناء الخطوط الرئيسية فى السيناريو يشبه عملية بناء ذلك الهيكل وتكتسب هذه العملية أهميتها تماما بتمام بحيث يصبح الاهمال فيها عورة فنية فى جسم التمثال ، وبحيث تبرز من بطن الصلصال أو كتفه أسياخ الحديد ناتئة مشوهة جماله الفنى .

وفى تلك الحال ، يصبح من المستحيل على الفنان ، أن يصلح تلك العورة أو ذلك العيب .

ان عليه أن يهدم التمثال من أساسه ، وأن يصنع تمثالا آخر جديدا .

كذلك أشار « ميخائيل روم » فى بحثه القيم إلى أهمية تسجيل التفاصيل الفنية الصغيرة فى كتابة السيناريو ، وطالب بضرورة تجنب الحوار المطول ، والمثبوت فى غير مواضعه ، فقال إن الانسان فى تلك الحالة ، يمكن أن يغمض عينيه فى دار العرض ويسمع ما يقوله الممثلون ! وعندئذ يفقد فن السينما جاذبيته الخاصة به !

نوفمبر ١٩٦٦

دفاع عن المتفرجين

بقلم : كامل زهيرى

لا يوجد كاتب بلا قراء ، ولا سينمائى بلا متفرجين .

وكثيرا ما نادى الادباء المعاصرون بالتزام الكاتب ، ولكنهم نسوا فكرة أخرى ، هى التزام القارىء . فما لم يرتفع القارىء بمستواه ، فإن الكتابة أيضا ستهبط بالضرورة .

وكثيرا ما نغفل كذلك عند الحديث عن النهضة السينمائية دور المتفرج أن أفظع جريمة ترتكب فى السينما ترتكب باسم المتفرج ، وكثيرا ما يروج فقراء الخيال مبدأ «الشباك» ، أى اقبال الجمهور على الافلام التافهة ، أو الهينة . ولذلك فكل حديث عن نهضة السينما العربية ، يغفل الحديث عن الجمهور انما هو حديث ناقص .

فالجمهور يستطيع أن يخلق فنانه ، ويستطيع أن يعرض عن النابى من الافلام، ويستطيع أن يشجع الجديد الرائع .

ومن هنا كانت الثقافة السينمائية من أخطر القضايا . فالسينما جامعة الفنون ، من تصوير وتلوين وتمثيل وأدب وقصة وموسيقى .السينما فن مركب، وجماهيرى. وهذا هو سر سطوتها على الجمهور .

ومازلت أذكر هذه التسهيلات الخاصة التى كانت فرنسا - ولا تزال - تقدمها للشباب من المتفرجين . فهناك جمعيات للشباب الذى يحب الموسيقى ، تقدم كل التسهيلات المالية ، والتذاكر المخفضة فى أروع الأفلام . وهناك مكتبة للسينما ، وهى تقع فى بدروم بأحد الشوارع المهمة. حين تدخل إلى الحوش ، تجد متحفا فى غرفتين عن تاريخ السينما منذ لوميير وفترة الرواد الاوائل . ثم تدخل القاعة الضيقة جدا ، المزدحمة جدا ، فلا تجد موطئا لقدم ، حيث يقترب النظارة من الشاشة من على بعد نصف متر على الاكثر . وهذه عادة باريسية شائعة ، لأن الباريسيين يقبلون على السينما اقبالا هائلا ، حتى لتجد أمام دورها الطوابير ، تحت وابل الامطار ، بالآلاف ، تقف بالساعات الطويلة . ولكن هذه المكتبة السينمائية تقدم بلا شك أروع أفلام العالم بكل اللغات . من لوميير إلى رينوار إلى رينيه كلير أو فريتزلانج إلى السورياليست ودالى والتجريبيين ، ومن أبطال الفكاهة شارلو وكيتون إلى شابلن الجديد .

بل تقدم المكتبة السينمائية أفلاما عن الرسامين مثل ماتيس ، وبيكاسو ، وأحيانا عن لوحة واحدة من لوحات أحد الفنانين المشهورين ، تقدمها وتحللها ، فإذا بك - إذا تتبعت هذه المكتبة السينمائية - التى تغير برنامجها كل يوم، تخرج بثقافة سينمائية موسوعية لا تقتصر على السينما الفرنسية بل تتسع لكل جديد أو خطير فى هذا الفن الخطير الرائع .

وفى باريس - فوق ذلك - عدة دور للعرض ، تخصصت فى أروع الافلام القديمة ، وهى لا تقبل على أى فيلم جديد، وتنتشر هذه الدور بالذات فى أحياء الطلبة القريبة من السوربون ، أو أحياء الفنانين والرسامين . وهكذا لايفوت أى باريسى - إن شاء - أن يرى كل روائع الفن السينمائى من المدرعة بوتمكين ،إلى الكسندر نيفسكى إلى المواطن كين لأورسون ويلز إلى فكاهات البريطانيين وواقعية الايطاليين .

والحديث يطول لو أشرت إلى جمعيات الافلام التى تنتشر فى الجامعة ، والاحياء الشعبية كما تنتشر فى أوساط المثقفين أو عشاق الفنون المتنوعة .

وقد خرجت من هذه الملاحظات ، وغيرها ، أن فرنسا فيها فن سينمائى ، لأن فيها عناية بالجمهور واهتماما بتثقيفه سينمائيا . فالسينما صناعة حقا ، وأموال هائلة ، وهذا حق . ولكنها فى النهاية فن الفنون ، ولا يمكن أن يقبل عليها جمهور أفقده التهريج والخداع كل حاسة للتذوق .

وأظن أن السينما فى الخارج أنما نهضت لاعتبارين هما الثقافة والحرية .

وأقصد بالحرية ، أن المخرج يؤمن بحرية التجربة ، وضرورة توسيع ميدان الثقافة ، والتدريب ، فلا يمكن أن ينجح مخرج فى السينما ، وهو قاصر الذهن ، مصطنع لفن السينما ، لمجرد أنه يأتى بالاموال الطائلة أو الشهرة اللامعة ! . والظن عندى أننا لا يمكن أن ننهض بالسينما المصرية مالم نأخذ بهذين الاعتبارين معا ، وهما الثقافة والحرية .

والظن أكبر أن تثقيف الجماهير - سينمائيا - بنشر الافلام الجديدة ، ونوادى الافلام ، وعرض الاذواق والمدارس المتعددة ليتكون ذوق سينمائى ناضج بين المتفرجين ، كل هذا هو البداية السليمة والمنطقية .

ومن هنا فإن «الهلال» يحاول - متواضعا - وبقدر امكانياته ، أن يفتح نافذة - ولو صغيرة - على تطور المدارس السينمائية فى العالم .

فالسينما عالم الفن والصناعة . وهى مجمع الفنون ، والآداب . أنها عالم بأكمله عالم رائع ، رائع حقا .

نوفمبر ١٩٦٦

مستقبل السينما

بقلم : د. لويس عوض

السينما فن حديث ، وقد قرن ظهوره فى القرن التاسع عشر باختراع الكاميرا ، واكتشاف التصوير الفوتوغرافي . فالفنون الجميلة ، مثلا كالنحت والتصوير والموسيقى والرقص والغناء والشعر قديمة قدم الانسان ، حتى قبل الحضارات . والفنون الجميلة الأخرى كالعمارة والتمثيل نشأت مع الحضارات . وهذه وتلك أمرها يتراوح بين عشرين ألف سنة ، وسبعة آلاف سنة أما فن السينما فهو ابن الامس . وهناك طلائع تدل على أنه بدأ أن يكون مؤثرا فعالا في حضارة الانسان . ولكن لحداثة عهد هذا الفن ، فمن الصعب التكهن بما ستكون عليه تأثيراته الحقيقية فى المستقبل البعيد .

وليس من حقى أن أتكلم عن السينما المصرية وعن الفيلم المصرى ، لانى الان من أقل الناس ارتيادا للسينما بوجه عام ، رغم انى كنت من اكثر الناس اقبالا عليها فى الماضى . وفى الفترة الاخيرة لا اتردد على السينما ، إلا حينما يجمع ذوو الرأى على ان الفيلم المعروض مخدوم فنيا ، أو يمثل تجربة جديدة فى الاخراج او التصوير، أو السيناريو .. الخ - كما انى احاول أن أتابع باستمرار المسرحيات والروايات المعروفة المترجمة الى سينما مثل «الحرب والسلام» ، و «سيدتى الجميلة» .. وهذا يسقط حقى فى الكلام عن حاضر السينما ومستقبلها .

وبوجه عام استطيع أن أقرر انى غير مطمئن الى أن السينما تسجل تقدما حقيقيا، اعتمادا على القليل الذى شاهدته . مثلا فيلم «الطريق» قصة نجيب محفوظ ، لم يعجبنى لرداءة التمثيل من ناحية ، ولأن الإخراج كان يتسم بالميكانيكية و«الكلفتة» من ناحية أخرى. ولا شك أن كاتب السيناريو يشارك فى هذه المسئولية.

أعنى أن السيناريو هو ، محاولة لتتبع فصول الكتاب فصلا فصلا ، وموقفا موقفا. ثم إن القائمين بالفيلم حولوه الى رواية بوليسية ، وتجاهلوا تماما ، أو جهلوا أبعاده الفلسفية .

وإذا أخذنا مثالا آخر هو فيلم المستحيل المبنى على رواية مصطفى محمود

أعجبنى أنا أيضا. أعجبنى فيه ان المخرج حسين كمال كان صاحب
رؤية طازجة ، كتلميذ عائد من بعثة حديثة، لم ينس بعد المعلومات التى
تلقاها على أساتذته ، وحاول أن يطبقها بنجاح . كما انه كان يستعين بأحدث
الكاتالوجات فى ديكور الأثاث .

طبعا كل هذه مظاهر خارجية . والواقع أن مخرج الفيلم حاول فيه أن يكرر التجربة التى اتبعتها الموجة الجديدة ، باستغلال الصمت والحركة البطيئة لرفع الحواجز بين الذات والموضوع . انه حاول ايجادك فى الجو النفسى عن طريق البطء، وتفتيت الحركة أو الزمن لتحويل عملية الاستبطان الى حقائق خارجية ملموسة ، وتحويل الاشياء الموضوعية كالموائد والاشجار ، الى أشياء حية على غرار ما يحدث فى الرواية الجديدة . ولكن ربما بالغ فى استخدام هذا التكنيك، ولا أعلم اذا كانت هذه المبالغة قصورا ، أم أن موضوع المستحيل نفسه كان الخيط الرفيع الذى لا يساعد المخرج على أكثر مما فعل.

وبوجه عام فإن إحساسى أن الفيلم منذ الثورة ، لم يختلف عن الفيلم قبل الثورة . لكن هناك نقاط لامعة فى المرحلتين . أما المتوسط العام ، فهو دون المتوسط . ثم اننى لا استطيع أن اتحدث عن مستقبل السينما فى مصر ، إلا بعد معرفة مستقبل أشياء عدة ، كمستقبل العلاقة بين القطاع العام والقطاع الخاص . ومستقبل العلاقة بين دعاة الكم والكيف ، سواء على مستوى الدولة ، أو مستوى المواطن . كل هذه الأشياء ستؤثر بالضرورة فى تحديدنا لمستقبل الفيلم المصرى ، وهى كلها أشياء صعب التكهن بها .

وإنني أعتقد أن التهم المنسوبة الى المنتجين الخاصين ، أو القطاع الخاص أكثرها صحيح .. فالقطاع الخاص كما جرب فى السينما المصرية كان يفسدها ، وانه افسد اكثر مما أفاد بسبب سيطرة استهداف الربح من ناحية ، وتفشى الأمية الفنية بين المولين للسينما من ناحية أخرى ، ولا أقول المخرجين . ففى اعتقادى أن لدينا عددا لا بأس به من المخرجين .. قد بلغوا الحد الادنى المطلوب فى المعرفة الفنية ، ومنهم من تجاوز هذا الحد ، وبعضهم أصحاب مواهب موفقة . ولكن لوحظ عليهم أثناء تعاونهم مع القطاع الخاص انهم كانوا يخضعون كثيرا لنوايا المولين ، وبذلك يفسدون فنهم ، ويتساهلون كثيرا فى حقوق الفن عليهم . وهذه حالة محزنة ، وكانت بالفعل مصدر شكوى ، من بعض المخرجين ، ذوى الموهبة والاخلاص حتى قبل تأميم السينما .

اكتوبر ١٩٦٧

أزمة الفكر فى السينما المصرية

رجـــاء النقـــاش


حسين هيكل


توفيق الحكيم

فى ١٦ نوفمبر القادم تكون السينما المصرية قد بلغت من العمر أربعين سنة. فقد تم عرض الفيلم المصري الأول «ليلي» في سينما «متروبول» في ١٦ نوفمبر سنة ١٩٢٧ . وكان هذا الفيلم يعتمد في قصته علي مأساة عاطفية لفتاة قروية، هرب منها حبيبها بعد أن حملت منه، وانتهت بها المأساة الي الدمار الاجتماعي والإنساني. وهذه القصة الأولى، هى نفسها التى تكررت على الشاشة المصرية بعد ذلك عشرات المرات مع تغييرات سطحية طفيفة .

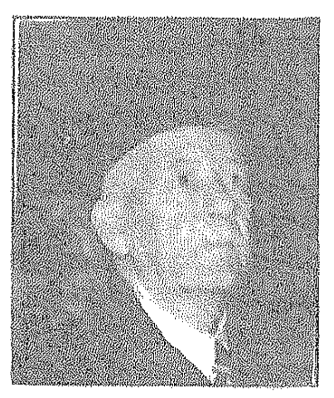
وقد نجح هذا الفيلم نجاحا كبيرا، لأنه كان يمثل لونا جديدا من الفن لم يعرفه الجمهور المصرى من قبل هو فن السينما، ولأنه أثار ضجة كبرى بين الصحفيين ونقاد الفن الذين احتفلوا احتفالا حارا بميلاد هذا الفن الجديد. على أن هذا الفن الغريب الجديد لم يلفت نظر الجمهور فحسب، وانما لفت - ايضا - نظر التجار وأصحاب رءوس الأموال، فقد كان من الطبيعي أن يرحب هؤلاء بمثل هذه التجارة الرائجة مادامت تضمن أرباحا كبيرة واسعة كما رأوا فى فيلم «ليلى». ومن هنا بدأت شركات السينما تولد واحدة بعد الأخرى وبكثرة ملحوظة. لقد تفجرت أمام التجار منابع للربح فلماذا لايستغلونها استغلالا كاملا ؟

وقد تردد بنك مصر، ورئيس مجلس ادارته طلعت حرب، فى الاهتمام بالسينما فى بداية الامر. ولكن عندما ثبت أمام طلعت حرب أن هذه الصناعة الجديدة يمكن أن تصبح

صناعة رائجة اندفع الاقتصادى اليقظ الى الميدان بكل قوته الرأسمالية وأنشأ «استوديو مصر» سنة ١٩٣٤. وبذلك انطلقت صناعة السينما انطلاقة جديدة ضخمة على يد أقوى رأسمالية منظمة مستنيرة فى مصر فى ذلك الحين .


طه حسين

وأقول إنها قوة مستنيرة لأن طلعت حرب لم يكن مجرد رأسمالى محدود الافق يهدف الى تحقيق الربح بأى وسيلة ودون اعتبار لمصادر هذا الربح، بل كان على العكس من ذلك رأسماليا وطنيا يربط حركة رأس المال بتطور المجتمع وباتجاهه الى الاخذ بوسائل الحياة العصرية ومظاهرها المختلفة .


عبد الرحمن الرافعى

كان طلعت حرب ولا شك فى نطاق ذلك العصر مثالا للرأسمالى الوطنى، صاحب الافق الواسع، والنظرة الشاملة العميقة، لقد كان ثمرة حية لنمو الطبقة الوسطى المصرية بعد سنة ١٩١٩، ومحاولتها لدخول ميدان الصناعة الرأسمالية بدلا من الوقوف عند حد استثمار الاموال فى الارض وفى ظل النظم الاقطاعية القديمة. ولقد كان طلعت حرب مفكرا اقتصاديا ممتازا. وليس مجرد رجل من رجال الاعمال النشيطين، ومن هنا كان أبرز رجال الاقتصاد الرأسمالى فى مصر بعد ثورة ١٩١٩ بلا جدال .

ولا شك أن طلعت حرب كان يحمل فى ذهنه صورة شاملة للمجتمع المصرى الجديد فى ذلك الحين. لقد كان يريد أن يبنيه على «صورة» المجتمعات الاوربية الرأسمالية، هذه المجتمعات التى لم تكن تعتمد على التقدم الصناعى فقط وانما كانت ايضا تعتمد على التقدم الحضارى الشامل.. فى الفنون والعلوم ووسائل الحياة المصرية المختلفة .

من هنا اهتم طلعت حرب بإنشاء «شركة مصر للتمثيل والسينما» بعد انشائه لبنك مصر بفترة قليلة، وعن طريق هذه الشركة استطاع أن يساعد الحركة المسرحية مساعدة كبيرة حيث بنى مسرح الازبكية، كما استطاع بعد ذلك أن يبنى استوديو مصر الذى كان أول وأكبر استوديو للسينما ربما فى الشرق كله فى ذلك الحين .

وكان طلعت حرب عن طريق هذه المؤسسات الفنية يحقق فكرته عن الربط بين «رأس المال والحضارة» وبين «الصناعة والعصر».. كان يريد للمجتمع المصرى أن يتفجر بالحيوية والنشاط وأن يعيش فى قلب القرن العشرين .

على أن عمق طلعت حرب وشمول نظرته لم يحررا السينما المصرية من مصيرها المحتوم منذ البداية، هذا المصير هو أن تكون صناعة تقوم أساسا على رواج التجارة والبحث عن الربح. كل ماهنالك هو أن طلعت حرب هيأ لصناعة السينما المصرية الناشئة «ظروفا مادية» ممتازة، واستورد لها افضل الالات، بل وأرسل أو بعثة مصرية لدراسة السينما كان من بينها احمد بدرخان، وحسن مراد. كل ذلك لأنه كان يريد لهذه الصناعة أن تكون صناعة رفيعة وجيدة، وأن تكون قريبة من صناعة السينما فى أى مكان فى العالم.

نستطيع من هنا أن نفهم بوضوح لماذا كان الاساس التجارى هو العنصر الأول فى تكوين السينما المصرية منذ نشأتها. لقد نشأت هذه السينما فى جو رأسمالى صرف، وتبناها أكبر عقل رأسمالى فى مصر فى ذلك الحين وهو طلعت حرب. ومن حوله مجموعة أخرى من صغار الرأسماليين .

لم تنشأ هذه السينما كما نشأت فى بعض البلاد الاوربية، مثل تشيكوسلوفاكيا، فى ظل ثورة ذات أفكار محددة واتجاهات واضحة، وبذلك انعكست هذه الافكار والاتجاهات على السينما نفسها، فكانت منذ البداية سينما «ذات رسالة» ليس هدفها الاول وليس هدفها الوحيد هو الربح كما كان الامر فى السينما المصرية .

إن النشأة التجارية للسينما المصرية قد فرضت على الفيلم المصرى أن يتجه منذ البداية الى أن يكون هدفه هو «الترفيه» فالترفيه وحده هو ضمان النجاح وضمان الربح الكبير. ومن هنا سقط الفيلم المصرى لفترة طويلة فى عيوبه الخطيرة، وتكونت له شخصية خاصة كان من أبرز ملامحها ضعف الفكر فى الفيلم المصرى، وتوقفه عند درجة واضحة من التخلف الفكرى مازالت آثارها ظاهرة فى السينما المصرية حتى اليوم.

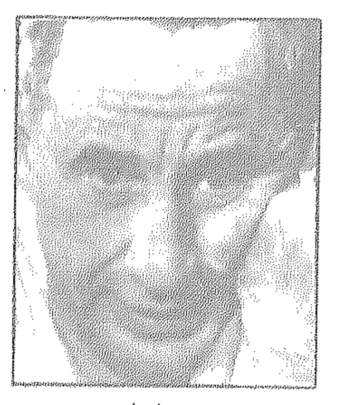
ومظاهر الازمة الفكرية فى الفيلم المصرى واسبابها التفصيلية كثيرة، ويمكننا أن نقف عند بعض هذه المظاهر الرئيسية ونتابعها بالتحليل والتفسير لنخرج بعد ذلك بصورة تقريبية لأزمة الفكر فى السينما المصرية :

١ – ظل الفيلم المصرى لفترة طويلة خاضعا للمبالغات العاطفية والمأساوية وهو مايمكن أن نسميه باسم «الميلودرامية». وهذا النوع من المبالغات العاطفية انما يعنى الابتعاد عن الفهم الصحيح للحياة، وعن الفهم الصحيح للانسان، وهو دائما وسيلة من الوسائل السهلة لاثارة المتفرجين البسطاء العاديين والابقاء على صورة الحياة فى اذهانهم كما هى بل والمساعدة على تثبيت هذه الصورة عن طريق الفن .

«فالميلودراما» تؤكد أن الحياة تقوم على المصادفات والمفاجآت، وإن الارادة الانسانية مشلولة تماما ولا دور لها فى تشكيل حياة الفرد ولا حياة المجتمع .

وأن الانسان فى النهاية لا يملك أمام مصائب الدنيا إلا الدموع والآهات .

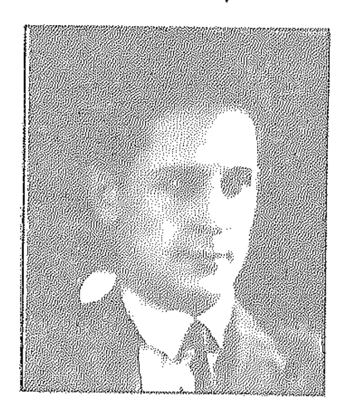
وكما أن هذا النوع من الافلام لا ينجح الا بين جمهور متخلف من الناحية العاطفية والثقافية فان هذه الافلام من ناحية اخرى تساعد على خلق هذا الجمهور المتخلف عاطفيا وثقافيا .



[illegible]

ويكفى لكى نعرف مدى اندفاع السينما المصرية الى هذا اللون من المبالغات المأساوية العاطفية التى اصطلحنا على تسميتها باسم «الميلودراما» أن نقرأ هذه الاحصائية التى جاءت فى بحث لجلال الشرقاوى عن السينما المصرية حيث يقول :

«إذا ماعدنا على سبيل المثال الى موسم ١٩٤٥-١٩٤٦ لاستطعنا أن نستخرج ٢٣ فيلما ميلودراميا من بين مجموع افلام هذا الموسم والتى بلغت ٥٢ فيلما. أما هذه الافلام الميلودرامية فهى موزعة على الموضوعات الآتية : فتيات غرر بهن فى تسعة أفلام – اغتصاب فى فيلمين – خيانة زوجية فى ثلاثة افلام – انتحار فى ثلاثة افلام – محاولة انتحار فى فيلمين – حالة جنون فى فيلمين .



بدر لاما

ومدرسة «الميلودراما» لابد أن تنشأ إذا ماكان هدف السينما الأول هو أن تكون صناعة ناجحة رابحة.. هنا عادة يبحث أصحاب هذه الصناعة طبيعة الجمهور ويقدمون له مايثيره ويرضيه .

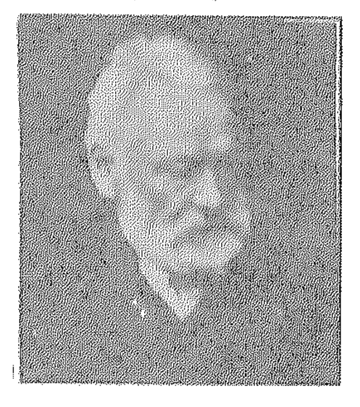
ولقد كان الجمهور فى معظمه – كما اشرنا – متخلفا، وكان هناك – ومازال – نسبة كبيرة من الاميين وانصاف المتعلمين الذين لا يختلفون كثيرا فى ثقافتهم العامة عن الأميين أنفسهم .

ومن المؤكد أن الظروف العسيرة التى كانت طبقات الشعب الفقير تمر فيها خلال المرحلة الاولى من عمر السينما المصرية.. هذه الظروف العسيرة كانت تخلق فى الشعب المصرى ولا شك ميلا الى الحزن والاكتئاب مهما كان المظهر الخارجى للمواطن المصرى هو مظهر المرح والميل الى النكتة

والدعابة. ومن هنا كانت الافلام الميلودرامية ناجحة ورائجة لانها تثير مكامن الحزن العميق فى النفس المصرية. وتلمس الجراح الكثيرة التى تعانيها الشخصية المصرية. صحيح أن الأفلام كانت تفعل ذلك بلا عمق ولا وعى ، بل وكانت تضع الشخصية المصرية أسيرة لأحزانها باستمرار دون أن تساعدها على الخروج من ازماتها والفهم الصحيح لهذه الأزمات ولكن على أى الاحوال، فلقد كان هناك بالنسبة للشخصية المصرية أسباب كثيرة وعميقة للحزن، وكان هذا الحزن يجد تعبيره «الزائف غير الصحيح» فى الافلام الميلودرامية التى كانت هى المدرسة الرئيسية فى السينما المصرية لفترة طويلة منذ نشأتها إلى اليوم .



عمر مكرم



فيكتور هوجو

٢ – كان من أمراض الفيلم المصرى أيضا اعتماده على «النماذج» أو «الأنماط الإنسانية» . وعلى سبيل المثال كان على الكسار يقوم دائما بتمثيل دور البواب الطيب.. أو «البربرى الساذج» كما حاول نجيب الريحانى أن يقدم نموذج «كشكش بك» العمدة الساذج التائه فى المدينة والذى يمكن أن تضحك عليه أى غانية وتسلب منه امواله .

وقد نقل نجيب الرحيانى هذه الشخصية من المسرح الى السينما، فقد تعود على تمثيلها فوق خشبة المسرح واشتهر بها، كما قدم الريحانى نموذجا آخر هو نموذج الموظف البسيط الذى تقسو عليه الظروف وتسحقه اوضاعه الاجتماعية وذلك فى فيلمه «ياقوت افندى» الذى قدمه سنة ١٩٣٤ .

وفى تلك الفترة بالذات كان المجتمع المصرى يمر بأزمة اقتصادية خانقة ، وكان نموذج الموظف البسيط نموذجا واقعيا شائعا. وكان الريحانى يحاول بهذا النموذج أن يقدم شخصية جديدة بدلا من شخصية «كشكش بك» ولكنه مع ذلك لم يخرج عن فكرة «النموذج» أو «النمط» .

كذلك قدم فوزى الجزايرتى شخصية «المعلم بحبح»

وهى شخصية الزوج الضعيف «المغفل المسحوق أمام شخصية زوجته. واستمرت مدرسة «الأنماط» و «النماذج» تنمو فى السينما المصرية حتى سيطرت على الفيلم المصرى سيطرة كاملة، فأصبح محمود المليجى هو «الشرير» فى كل الافلام التى يظهر فيها تقريبا، واصبح فريد شوقى هو «الفتوة».. فى كل افلامه، واصبحت وداد حمدى هى «بنت البلد» المرحة النشطة الذكية، الى آخر هذه النماذج والانماط المعروفة الشائعة فى أوساط الجمهور المصرى .

وهذه «الأنماط» تفسد القدرة الفنية للممثلين وتجمدهم جمودا خطيرا لا يمكن أن يخرجوا منه أو يتحرروا عن قوالبه القاسية، و «الانماط» من ناحية أخرى تعود الجمهور على « الكسل العقلى الذى يشل قدرته على التفكير والفهم، والانماط فى النهاية لابد أن تؤدى الى تلفيق الفيلم، وما دام الممثلون يؤدون نفس الادوار فى كل الافلام، فمعنى هذا ان الفيلم سوف يتكون دائما من نفس العناصر، ويدور فى نفس الدائرة مهما اختلفت الاشكال الخارجية للفيلم .

ومن هنا لم يستطع الفيلم المصرى أن يخرج الى افاق واسعة وان يتعرض لمشكلات الانسان والمجتمع بعمق خلال تلك الفترة الطويلة الممتدة من سنة ١٩٢٧ الى ١٩٥٣ .

لقد ظل الفيلم المصرى فى معظم الاحوال يدور حول نفس الموضوعات السطحية، ويناقش نفس المشكلات السهلة، دون أن يمس الحقائق الانسانية العميقة لحياتنا، وفكرة «النمط» أو «النموذج» هى السبب الرئيسى فى هذا الجنوح الى السطحية والجمود الفكرى والفنى .

ومن المعروف أن «الانماط» و «النماذج» فى الفن تقوده دائما الى اضعف المستويات واقلها عمقا وقيمة.. سواء كان ذلك فى السينما أو غيرها من الفنون .

٣ – التراث السينمائى الذى اعتمد عليه الفيلم المصرى يقوم اساسا على الفيلم الامريكى. وإذا عدنا الى الاحصاءات الخاصة باستيراد الافلام الاجنبية لعرضها فى مصر لوجدنا أن مجموع ما استوردناه من هذه الافلام بين سنة ١٩٥٢ وسنة ١٩٦٣ يبلغ ٣٦١٥ فيلما من بينها ٢٦٨٤ فيلما مستوردا من امريكا و ١٥٥ فيلما من بريطانيا، بالاضافة الى فيلم عربى انجليزى مشترك، و١٦٧ فيلما من فرنسا بالاضافة الى سبعة افلام عربية فرنسية مشتركة، و ٦٦ فيلما من اليونان، و٣٢٦ فيلما من ايطاليا و ٤٢ فيلما من الهند، و١٤٨ فيلما من روسيا ، و١٢ فيلما من المانيا و ٥ أفلام من اليابان وفيلمين من أسبانيا .

معنى هذه الاحصائية أن ٧٥٪ من الافلام المستوردة إلى مصر من الخارج خلال تلك الفترة (٥٢–٦٣) هى أفلام امريكية .

ولست أقول إن الافلام الامريكية كلها افلام تافهة، ولست أقول إن كل الافلام

الأمريكية افلام ضارة، ففى الافلام الامريكية ولا شك أفلام ممتازة بكل معنى الامتياز الفنى والفكرى، ولكن المشكلة أن مدرسة السينما الامريكية بوجه عام لاتناسبنا، لانها مدرسة الفن السينمائى الذى يعتمد على الامكانيات المادية الكبيرة الضخمة، ونحن لا يجوز أن نمضى ابدا وراء مدرسة من هذا النوع، فنحن – قبل الثورة – مجتمع فقير يعانى من مشاكله الاجتماعية الكثيرة المعقدة، ونحن بعد الثورة مجتمع يناضل ولا يكتفى بمعاناة الفقر والمشاكل الاجتماعية بل يعمل على التخلص من هذا كله، ولذلك فان مدرسة السينما الامريكية لاتناسبنا ولا نستطيع أن نجاريها فى ضخامة الديكورات ولا فى الملابس الزاهية، ولا فى الالوان الكثيرة المعقدة. إننا نستطيع أن نتقدم فنيا لو أننا عبرنا عن انفسنا تعبيرا انسانيا صادقا بأقل الامكانيات المادية، وبأغنى وأعلى الامكانيات الانسانية .

ولكن سيطرة المدرسة السينمائية الامريكية على الجمهور المصرى والفنانين المصريين قد اسهمت فى افساد الفيلم المصرى ودفعه الى الاهتمام بالشكليات اكثر من الاهتمام بالطابع الانسانى الخاص بنا والذى يعبر عنا تعبيرا حقيقيا صادقا .

لقد كنا بحاجة الى أن نتتلمذ مثلا على المدرسة الواقعية الايطالية التى استخدمت – فى مواجهة السينما الامريكية – أقل التكاليف المادية بينما ركزت اجتهاداتها الفنية على اكتشاف الجوانب الفكرية والفنية فى الفيلم .

كنا بحاجة الى أن نتتلمذ على المدارس المختلفة التى ظهرت فى الدول الاشتراكية والتى عنيت بالفن والانسان اكثر مما عنيت بالديكورات والملابس والالوان وكل التكاليف التى تمثل عناصر اساسية فى الفيلم الامريكى .

وليست اخطار الفيلم الامريكى مقصورة على اهتمامه بالجانب الشكلى فقط بل إن كثيرا من الافلام الامريكية تمتلىء بفكر لايناسبنا ولا يمكن أن يكون صالحا لنا، مثل أفلام «رعاة البقر» التى حاول بدر لاما أن يقلدها على الشاشة المصرية منذ سنة ١٩٢٧.

كذلك حاولت السينما المصرية أن تلتقط «خيط الاثارة الجنسية» من السينما الامريكية لتبنى عليه ذلك التيار الكبير من افلام الرقص والكباريهات والتى انتشرت فى السينما المصرية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، متأثرة فى ذلك – إلى جانب الافلام الامريكية – بواقع الانحلال الذى ملأ المدن المصرية الكبرى اثناء الحرب، تحت تأثير الاحتلال وجنوده الذين جعلوا من مصر ملهى كبيرا يقضون فيه اوقات اللهو قبل الاندفاع الى ميادين القتال .

٤ – كان من أقوى أسباب أزمة الفكر فى السينما المصرية أن هذه الصناعة قد دخلتها منذ البداية نسبة كبيرة من العناصر الاجنبية والمتمصرة. وهؤلاء بالطبع لم يكن

يعنيهم أبدا أن يعبروا عن المجتمع المصرى، وهذه هى بعض الاسماء التى اشتركت فى اخراج الافلام المصرية فى المرحلة الممتدة من ١٩٢٧ الى ١٩٤٠ :

وداد عرفى «تركى»، توجومزراحى، ماريو فولبى، مانول فيمانس، موريس ابتكمان، كاراو بويا، ولى دوزيه، فريتز كرامب، تليو كياريني، الفيزى أورفانيللى، ادمون تويما .

كل هؤلاء كانوا مخرجين لافلام مصرية صامتة وناطقة على السواء، وكلهم كما هو واضح من الاجانب أو المتمصرين.

ولا يستطيع أحد أن يتصور أن هؤلاء يمكن أن يفهموا مجتمعنا أو حياتنا أو يمكن أن يعبروا عنا بأى حال من الأحوال، انهم مجموعة عن الحرفيين المنفصلين عن نبض المجتمع وعن وجدانه ومشكلاته .

ولا شك أنهم استطاعوا أن يتركوا طابعهم الشخصى على السينما المصرية فافقدوها كل صلة بالحياة والانسان فى بلادنا، ووضعوا انفسهم فى خدمة اصحاب رءوس الاموال الذين كانوا يدخلون ميدان السينما للتجارة والربح.. لقد كان هؤلاء الفنيون الحرفيون يخدمون التجار، ولا يخدمون فكرا ولا رسالة انسانية أو فنية .

٥ – لم تستطع السينما المصرية فى مراحل طويلة من تاريخها أن ترتبط بأى درجة من درجات الارتباط بالكتاب والفنانين المثقفين سواء فى ادبنا المحلى أو فى الادب العالمى بل أخذت أفلامنا تعتمد على القصص التجارية السوقية فى معظم الاحوال، وقامت عدة محاولات محدودة لربط السينما بالانتاج الادبى المعترف به، والذى يعبر عن افكار عميقة ويمثل قيما فنية ممتازة، ومن بين هذه المحاولات:

فيلم «زينب» الذى اخرجه محمد كريم سنة ١٩٢٩ عن رواية الدكتور محمد حسين هيكل المعروفة .

ومحاولته الثانية لتقديم مسرحية «رصاصة فى القلب» وهى من المسرحيات الكوميدية الخفيفة التى كتبها توفيق الحكيم فقد قدمها كريم فيلما سنة ١٩٤٣ .

أما كمال سليم، الذى يعتبر ظاهرة فذة فى تاريخ السينما المصرية بشهادة جميع النقاد والمؤرخين والفنانين المعاصرين له، فقد قدم فى حياته الفنية القصيرة الخصبة (سنة ١٩٤٣) فيلما عن رواية «البؤساء» لفيكتور هيجو، وفيلما آخر عن روميو وجولييت لشكسبير (سنة ١٩٤٤) .

وهذه كلها محاولات محدودة من مخرجين كبار، ولكن التيار العام للفيلم المصرى ظل بعيدا تماما عن الاتصال بالأدب المحلى أو الأدب العالمى، وذلك منذ نشأت السينما المصرية حتى سنة ١٩٥٢ حيث بدأت العقلية المصرية يدخل عليها تغير تدريجى بطىء .

ولكن السينما المصرية بصورة عامة كانت خلال ربع قرن كامل من تاريخها تعيش

على فئات الأدب المحلى والأدب الانسانى ، بل كانت لا تعترف إلا بتلك القصص المستهلكة، الخالية من العمق والفهم والنبض الانسانى .

ولا شك أن هذا الموقف المنعزل عن الأدب الانسانى : المحلى والعالمى، قد حكم على السينما المصرية بذلك الفراغ الفكرى الذى عانت منه فى معظم مراحل تاريخها ومازالت تعانى من تأثيره الكبير حتى اليوم، رغم بعض ملامح التغير والتجديد التى بدأت تظهر فى شخصية الفيلم المصرى فى المرحلة الاخيرة .

ليس من الانصاف أن نقول إن تاريخ السينما المصرية لم يشهد أى محاولة من أى نوع للخروج من أزمة الفكر التى يعانيها الفيلم المصرى ، فقد كانت هناك محاولات متعددة بدأت – كما أشرت ـ بكمال سليم فى فيلمه الشهير «العزيمة» وهو فيلم واقعى فى تصويره واخراجه ، ابطاله نماذج مستمدة من الحياة اليومية العادية، ديكوره هو الشارع وهو واقع الحياة التى يعيشها الناس فعلا . ولكن كمال سليم مات فجأة سنة ١٩٤٨، فخسرت السينما المصرية بموته اجرأ وانبغ محاولة فى سبيل خلق «رأس مفكر» للسينما المصرية .

ووجدت محاولة كمال سليم من يتابعها ويهتدى بضوئها بين الحين والحين وفى فترات مختلفة مثل احمد كامل مرسى وصلاح ابو سيف، ومن الجيل الجديد: توفيق صالح. ولكن هذه المحاولات وغيرها لم تستطع لظروف متعددة أن تخلق اتجاها سائدا منتصرا فى السينما المصرية، فظلت تتخبط فى عيوبها واخطائها وفقرها الفكرى حتى اليوم .

ولكن المناخ الفكرى فى المجتمع قد تغير تغيرا نهائيا بعد الثورة ، وبدأت الفكرة التجارية فى السينما تتقلص وتفقد نفوذها لتحل محلها الفكرة الفنية والفكرة الانسانية ، وأصبح الجو مهيئا الآن لميلاد مدرسة سينمائية جديدة، تعبر عنا وعن مشاعرنا وأفكارنا الحقيقية وتجاربنا الانسانية العميقة .

مدرسة تؤمن بالفكر، وتستمد منه وعيا وعمقا .. وعندما أقول الفكر، فأنا لاأعنى أى فكر.. وانما أعنى الفكر الذى يساعدنا على التقدم والتطور ومواجهة الحياة بضمير مستنير وعقل متفتح وعين ترى بصورة أعمق واشمل .

ولن أدخل فى التفاصيل الفنية التى تهيىء تحرير السينما من أزمة الفكر التى تعانيها. لن أتحدث عن واجب الدولة فى توفير الامكانيات وما الى ذلك.. فتلك كلها قضايا متخصصة يمكن أن يطرحها المتخصصون ويناقشوها. ولكننى ساكتفى بتحديد الصورة التى أتصورها للفكر السينمائى الجديد فى حدوده العامة .

إن الفكر السينمائى الجديد لن يتوافر لنا إلا إذا ظهر عندنا فنانون (مخرجون وممثلون على وجه الخصوص) يكونون على مستوى عميق من الثقافة القومية تساعد

الفنان على أن يكون عارفا بتاريخ بلاده، يحس هذا التاريخ ، ويعرف تياراته وأحداثه المختلفة، ونحن إذا بحثنا عن فنان سينمائى عندنا يعرف تاريخ بلاده معرفة جيدة لما وجدنا هذا النموذج الا فى القليل النادر. ولو كان هذا الفنان موجودا بيننا لانعكس ذلك على الافلام وموضوعاتها وشخصيتها الفنية والفكرية .

ولو أخذنا تاريخنا المصرى منذ الحملة الفرنسية الى اليوم، أو قبل ذلك بقليل فى عصر المماليك ، لوجنا هذا التاريخ مليئا بالوقائع والأحداث التى يمكن أن تكون موضوعات رائعة للسينما المصرية. هناك الصراع بين عمر مكرم، ومحمد على وهو صراع خصب رائع يصور المواجهة الحادة بين الزعامة الشعبية والسلطة الاستبدادية.

وهناك مذبحة القلعة ومغزاها فى الصراع السياسى الهائل الذى كان قائما فى بداية القرن الماضى فى داخل المجتمع المصرى . وهناك حفر قناة السويس ثم الثورة العرابية بأحداثها الفذة وشخصياتها الفذة

وهناك قبل ذلك كله، ثورة القاهرة ضد الفرنسيين وما فى هاتين الثورتين من احداث ضخمة. كل هذه نماذج من الاحداث التى صنعت واقعنا التاريخى خلال مايقرب من مائتى سنة. فهل انعكس اثر هذه الاحداث الضخمة على الذهن السينمائى عندنا ؟

كلا بالطبع لم يحدث ذلك على الاطلاق وظلت السينما المصرية تقدم افلاما لم تمسها رائحة تاريخنا من قريب أو من بعيد، وإذا حدث أن مستها هذه الرائحة فان ذلك يتم بطريقة خفيفة سهلة لا عمق فيها ولا تأثير لها.

على أن المسألة ليست هى مجرد نقل احداث التاريخ الى الشاشة وانما هى شىء ابعد من ذلك.. انها مسألة «الحس القومى» عند فنانى السينما، إن هذا الحس لا يتكون بمجرد أن يولد الانسان على تراب الوطن ويعاشر اهل هذا الوطن ، كلا ، إنه يولد بالتعرف على التاريخ تعرفا حقيقيا عميقا، بالحياة الوجدانية والعقلية العميقة مع احداث التاريخ، حتى يستطيع الفنان أن يفهم شخصية مصر وأن يحس شخصية الانسان ونفسيته ، وتاريخ آلامه وأفراحه .

وعندما يتربى هذا الحس القومى عند الفنان فانه سوف ينعكس حتما على انتاجه سواء كان يقدم لنا فيلما عن الحب أو عن الجنس او عن أى موضوع آخر بعيد عن الاتصال المباشر بالشخصية القومية .

إن الحس القومى عند السينمائيين المصريين ضعيف بصورة واضحة اللهم فى بعض الحالات النادرة، ولا يمكن أن يولد فكر سينمائى حقيقى مالم يتعرف الفنانون - بعمق - على حركة المواطنين فى بلدهم منذ مئات السنين بل منذ آلاف السنين .

وهذا الحس القومى إنما يأتى عن طريق قراءة التاريخ القومى، يولد ايضا عن طريق البحث والمعاشرة المستمرة للشخصية القومية فى ظروفها المختلفة.

لقد كان الفنان الروسى الكبير تشيكوف يدور على القرى الروسية النائية ليعاشر الفلاحين ويعيش معهم فترات طويلة ويتحمل فى ذلك مشقات كبيرة فوق قدرته وصحته ، وكان يفعل ذلك بدافع من فهمه العميق للفن، وبدافع من حبه لوطنه ومحاولته الصادقة للتعبير عن هذا الوطن وعن شعبه . وكان الشاعر الامريكى العظيم والت ويتمان يمشى الكيلومترات حتى يلتقى بالناس فى أمريكا ويتعرف عليهم ويقترب من مشاعرهم الحقيقية لكى يستطيع بعد ذلك أن يتعرف على فقراء امريكا وقراها وأحيائها الشعبية.. فلقد كان ويتمان يحب الشعب الامريكى البسيط ويؤمن به ويحاول بصدق أن يعبر عنه .

بالتجربة الصادقة ، والثقافة يمكن أن يتربى لدى فنان السينما حس قومى سليم ينقذ السينما المصرية من فقرها الفكرى، ومن خوائها، وافتقارها الى الشخصية الخاصة.

على أن الحس القومى لا يغنى فنان السينما عن النظرة الانسانية.. إننا إذا بحثنا عن فنان سينمائى يؤمن على سبيل المثال، «بالسلام» كفكرة، أو فلسفة تشغل عقله ووجدانه، على أن تنعكس هذه النظرة الفلسفية على عمله الفنى تمثيلا أو اخراجا.. إذا بحثنا عن فنان سينمائى من هذا النوع صاحب النظرة الانسانية الشاملة فاننا لا نجده عندنا للأسف .

ليس هناك فنان مثل شارلى شابلن يحاول باستمرار فى كل عمل يقدمه أن يؤكد نظرته الانسانية الخاصة أو يدعو اليها ، وهى النظرة التى تؤمن بالمساواة بين البشر، وبتفضيل الانسان على الآلة والمحافظة على الشخصية الانسانية امام الاكتساح الالى الذى يحاول أن يجعل من الانسان مجرد رقم لا قيمة له، أو فرد لايتميز عن غيره ضمن قطيع كبير.

كما يحاول شارلى شابلن أن يعبر عن التعاطف العميق مع الانسان البسيط المسحوق.. أنه يتعاطف مع أحزانه ويشاركه همومه وشجونه. مثل هذه العناصر المختلفة للنظرة الانسانية عند شارلى شابلن هى التى رفعته كفنان الى مستوى عالمى عظيم، لأنه لم يكتف بأن يجعل من شخصيته مجرد ممثل ناجح، بل جعل من نفسه فنانا فيلسوفا، صاحب نظرة انسانية بسيطة ولكنها عميقة شاملة.

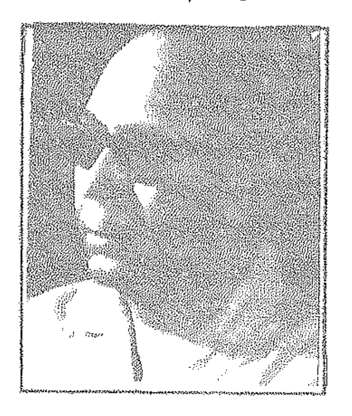
لقد فكر شارلى شابلن فى المصير الانسانى وفكر فى العقبات التى تواجه الانسان وتقف فى طريقه ، وحاول بكل اخلاصه وفنه وعبقريته أن يشارك فى الصراع بين الانسان وبين العقبات المختلفة التى تواجه مصيره .

هذا مجرد نموذج يتكرر كثيرا فوالت ديزنى والياكازان وجان لوك جودار وغيرهم من كبار فنانى السينما حرصوا على أن يكونوا أصحاب نظرة انسانية يعبرون من خلالها عن رأى فى الحياة والانسان وبذلك ارتفعوا كفنانين واصبحوا شيئا مهما اساسيا فى تاريخ الفكر السينمائى المعاصر .



جلال الشرقاوى

وهذا ما ندعو فنان السينما المصرية اليه. أن ينمى حسه القومى بالثقافة التاريخية ، وبالتجربة والاقتراب من الناس والحياة الحقيقية التى يعيشونها، وبذلك يستطيع الفنان أن يحس بعمق شخصية الانسان فى بلده.



عبد الرحمن الخميسى

وانني لا أعتقد أن فنانا سينمائيا لم يقرأ على سبيل المثال الجبرتى، وعبد الرحمن الرافعى، وسليم حسن.. أى فنان ممثلا كان أو مخرجا لم يقرأ هؤلاء المؤرخين الثلاثة، ولم يفهم كل حرف كتبوه ... مثل هذا الفنان لا يمكن أن ننتظر منه خيرا لفن بلاده السينمائى وللمدرسة الجديدة التى نريدها فى السينما المصرية، مهما كان هذا الفنان كفئا ولديه خبرة عالية فى فنه .

كذلك فاننى اعتقد ان الفنان السينمائى الجديد الذى يستطيع أن يسهم جديا فى تطوير السينما لابد أن تكون له فكرة من الحياة والانسان يريد أن يؤكدها .. فكرة تملأ عقله وقلبه.. فكرة مثل الحب أو السلام أو المساواة أو غيرها من الافكار الانسانية الكبيرة.

فالحس القومى، والنظرة الانسانية هما طريق فنان السينما عندنا لكى يحرر السينما المصرية من ازمة الفكر التى تسيطر على هذه السينما وبدون الحس القومى والنظرة الانسانية لن نصل الى شىء، ولن تغنينا الخبرة الفنية مهما كانت هذه الخبرة عالية وعبقرية.. نحن بحاجة الى الخبرة الفنية.. نعم .. ولكن فى اطار من الحس القومى والنظرة الانسانية .

أكتوبر ١٩٦٧ .

متى يتكرر فيلم العزيمة ؟

محمد عبدالحليم عبدالله

مطلوب من كل أستاذ أن يخاطب تلاميذه وهو محكوم بعاملين: عامل السن والمرحلة ثم عامل الارتفاع بمستواهم مع مراعاة الفلسفة الاجتماعية التي تقف علي شاطيء المجتمع كمنار تراه السفن وتهتدى به. إذن فليس من الممكن أن يخاطب أستاذ الجامعة طالبا فى المرحلة الاعدادية مثلا. لكن هناك أستاذا أعلى، يخاطب كل العقليات وإن كان فى جملة ما يقدم يهم طائفة معينة من الناس. وهذا هو الفيلم السينمائى .

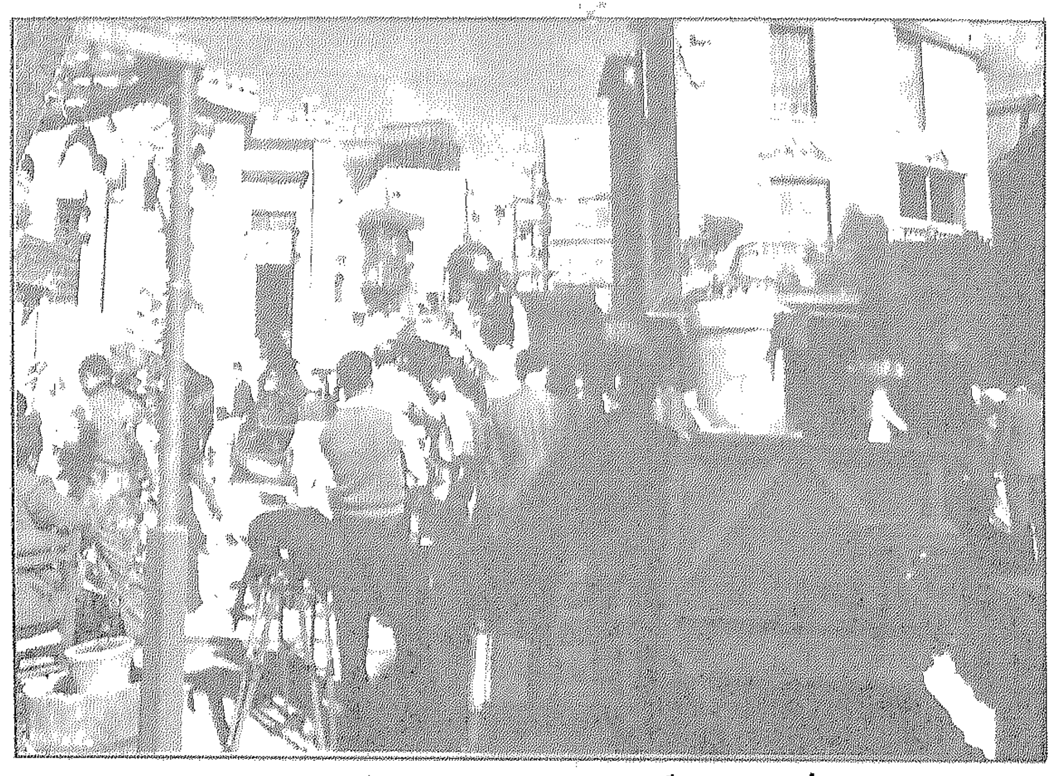
ونحن نهتم ببناء الطفل صحيا وعقليا فى البيت والمدرسة لكى نحصل منه على شىء مهم . وهذا الشىء هو (الشاب) لكن ... لماذا أقول الشاب ولم أقل الرجل ؟!

ذلك لأن مرحلة الشباب هى المرحلة ذات العطاء الذى لاينضب . وهى على الرغم من أن الطبيعة فيها تكون شديدة الاندفاع فإن العاصفة عندما تهدأ تتحول إلى نسيم . وعطاء الكهولة - وهى غير الشيخوخة - امتداد مرئى أو غير مرئى لعطاء الشباب . فالمجتمع الذى لايعطى كهولة ولا الناضجون فيه ماهو مرجو منهم مجتمع لم يرب شبابه لكى يعطى ... قطف أزهار كل حديقة الفاكهة واستعملها للزينة فلم يحظ فى الموسم بحصاد الثمرات .

ونحن نغير لغة الحديث فى بيوتنا مع أبنائنا بحسب السن .

هكذا يفعل الأب والمدرس وبقية الناس فمن الطبيعى أيضا أن نذكر أن الفيلم المصرى يخاطب الشباب اذ أنهم هم الغالبية العظمى التى تشاهده لتضحك وتمرح وربما لتبكى ... لكن المقصود

لقطة من فيلم «العزيمة»



ديكور فيلم «العزيمة» ويعد الاول من نوعه فى السينما المصرية

من وراء كل هذا هو (لكى تتعلم) .

وأى شىء نتعلم منه سواء كان أستاذا أم كتابا أم تجربة أم فيلما سينمائيا فإنه لايمكن أن نتعلم من أى منهم الا إذا توافرت عندنا نحوه (خصوصا الشباب) عناصر الثقة والاحترام . فباب المدرسة الخشبى أو الحديدى إذا لم يكن له احترام وهيبة فقد كل شىء هيبته فى الداخل (على العموم) .

فهل يشعر أحد (خصوصا الشبان) أنه ذاهب ليشاهد (فيلما) وهو ملىء بالثقة والتطلع . أقصد فيلما من أفلامنا ثم يخرج وقد شغل عقله شىء . كما يقرأ كتابا فى المجتمع أو السياسة ثم ينساه قليلا لكن أفكار المؤلف تشب فجأة فى طريقه وتنطبع بها معاملاته دون قصد . هل يحدث كثيرا لنا أو حتى قليلا إذا ما شاهدنا فيلما ؟..

كل مرحلة من مراحل العمر لها مشاكلها . لكن أكثر المراحل ازدحاما بالمشاكل هى مرحلة الشباب .. فهل تخاطب أفلامنا شبابنا فى مشاكله ؟!

إن أسلاك الاتصال تكاد تكون مقطوعة بين ما يعمل وبين ما يرجى . فاذا سلمنا بأن حسن النية متوافر وبأن الامكانيات معقولة فعلينا أن نطلب بحق من الفيلم أن يعطينا تربية معقولة للشباب.

لكن يخيل إلىّ أن رواد الفيلم العربى شريحة من الناس تخالف شريحة رواد الفيلم الأجنبى، وإذا علمنا أننا قومنا الفيلم العربى منذ أكثر من أربعين سنة فإن علينا أن نذكر أننا لم نخرج حتى الآن الأستاذ الذى يخاطب أكبر عدد من الناس وهو الفيلم ، لعوامل منها ما يخفف مسئولية عدم النجاح فى ذلك، ومنها ما يثقل وزن المسئولية ، فإنشاء (ستديو مصر) فى العشرينات حادث يؤرخ فى حياة السينما، وإشراف الدولة على هذا الفن وتمويله حادث يؤرخ به فى الستينات. وبين هذين الحادثين الهامين ولدت فرص أمام خلق الفيلم الأمثل لاتحصى عددا وظهرت أفلام جيدة وممتازة لكنها ظهرت (هكذا !!) وليس بسبب أن الفيلم قد بلغ سن الرشد ولكن كما تظهر الحكمة على ألسنة البسطاء لحظة ثم تختفى .

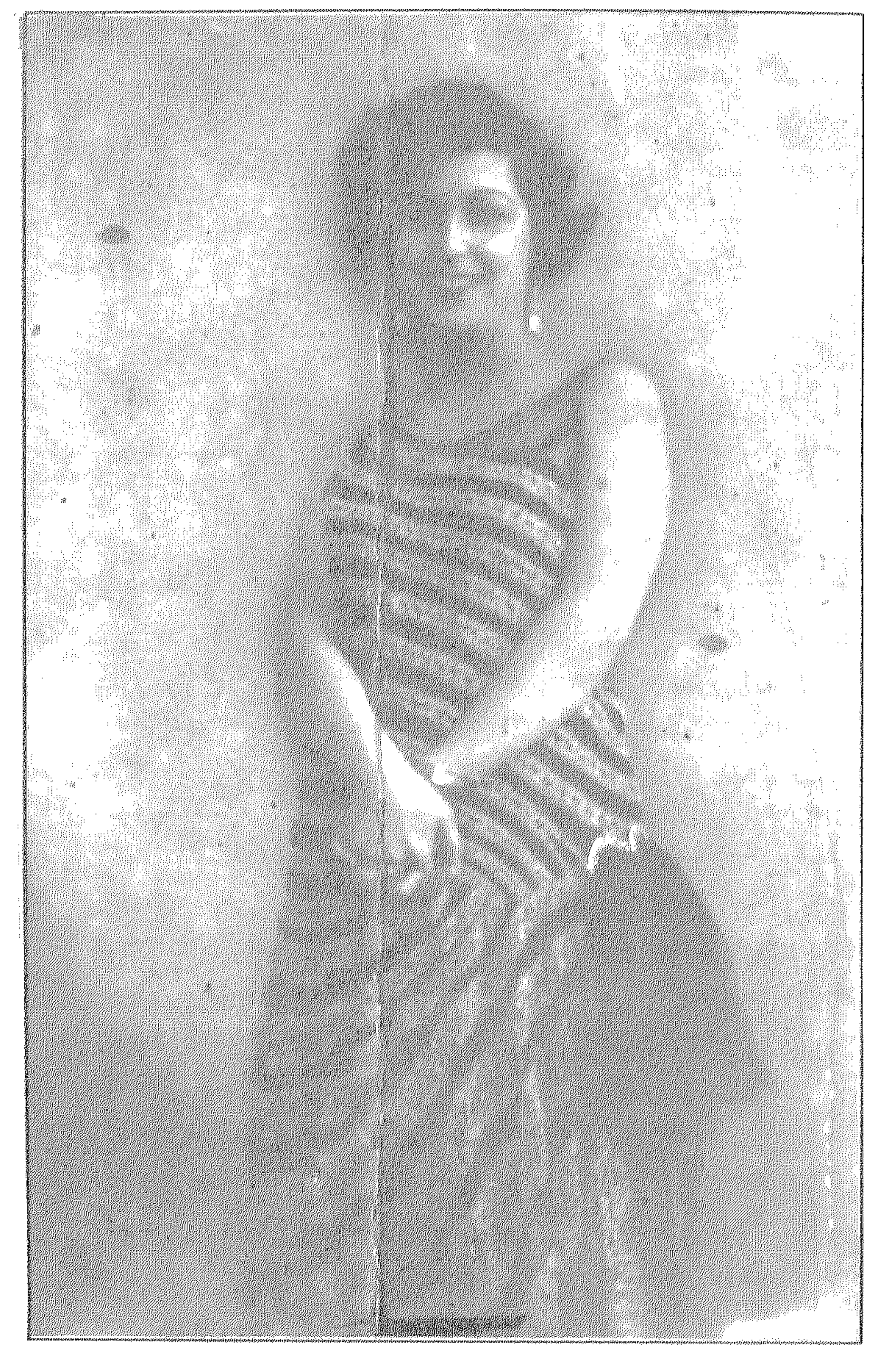
وماذا معنا وماذا ينقصنا ؟

معنا نهضة وتقدم ثقافى وفنى . عندنا فنانون حقيقيون وفنيون وكتاب سيناريو ودور للعرض . وكتاب . وأولا وأخيرا عندنا مخرجون ممتازون .

لكن الذى ينقصنا أن نؤمن بشيئين :

أولهما : أن الفيلم لابد أن تسيطر عليه روح الجماعة كما تسيطر على فريق رياضى .

وثانيهما : أن الفيلم لابد أن يقول شيئا بلغة الصور .



الفنانة فاطمة رشدى.. صورة نادرة

الممثل وحده جيد والمخرج وحده جيد والقصة قد تكون جيدة لكن التسابق على إظهار الأهمية قد يغلب المخرج نفسه مع أن الأدوار فى التمثيل هي نفس الشخصية فى الحياة فإذا جاز لأحد أن يجاوز نفسه فى الواقع جاز له أن يجاوز دوره فى التمثيل .

وإذا كان عامل التجارة فى القطاع الخاص هو سبب سقوط السينما أيام الحرب وبعدها، فإن عامل التجارة فى حقيقة الأمر ليس هو كل أسباب السقوط.

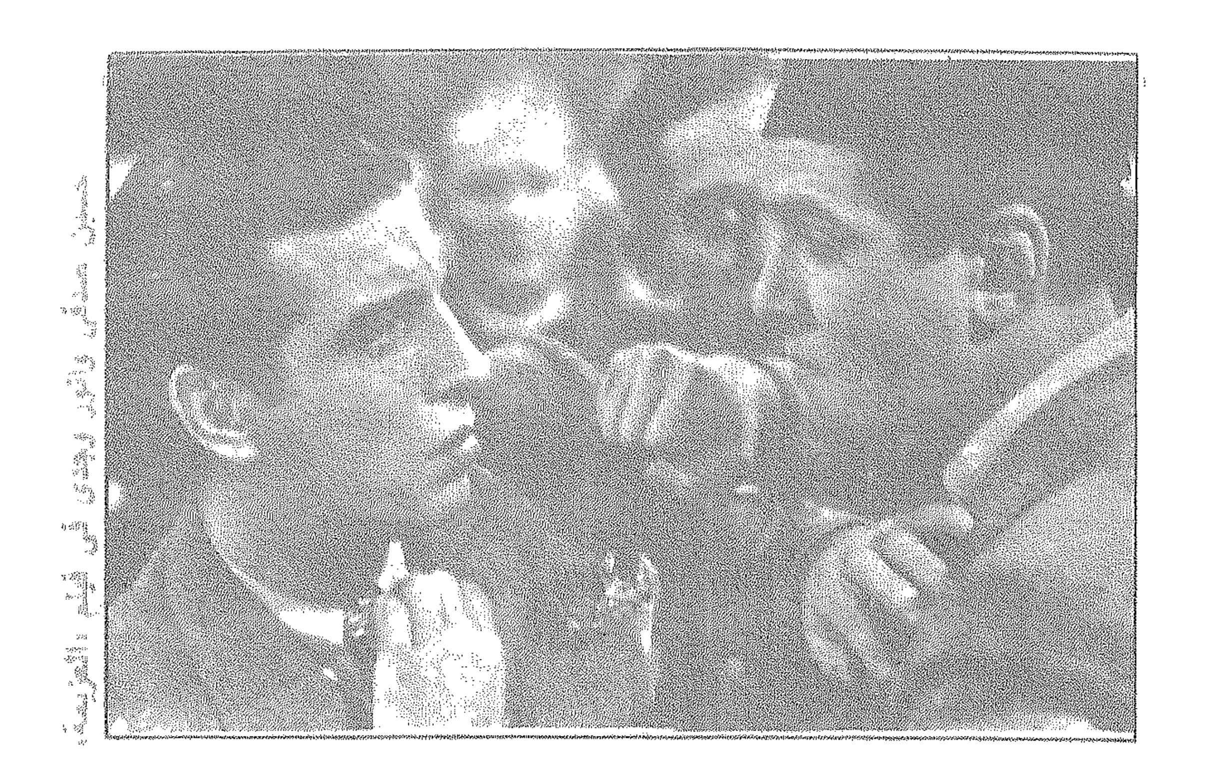
فالنجاح الفنى تجارة فنية تعطى ربحا وإن لم يكن مقصودا بذاته . وليس على القطاع الخاص ولا على القطاع العام من حرج إذا تزاحم الناس على فيلم مصرى يتكلم بلغة العصر . مشاكل الانسان كله وإن كان الأبطال مصريين . لكن لا نزال نرى كل شيء ولم يتغير منه الكثير . بل هناك ماهو أنكى. هناك أن الدولة تضمن لبعض الأفلام (حتى ولو كانت غير ذات إيديولوجية) تضمن لها استمرار العرض خوفا من الخسارة . وأخيرا تقع الخسارة .. ثم يتكرر الخطأ .

الواجب أن نعلم أن الفيلم (الأستاذ) محتاج إلى (أستاذ) والذى يدعونا إلى هذا القول هو أن الفنان المصرى إذا عاش فى الخارج ظهرت كفايته أكبر وأكبر . فالمشكلة إذن هى وجوب رعاية الفيلم . ويكون ذلك أشبه (بأكاديمية) فنية فى المؤسسة أو (أكاديمية) ذات إشراف أعلى تدرس كل عناصر الفيلم وتعين لكل نوع ما يناسبه. وبتكتيل هذه القوى الفنية – وهى موجودة عندنا – يمكن أن تعود للفيلم المصرى الثقة التى نتمناها .

إن مسئولية القطاع العام عن السينما مسئولية مركبة . لأن القطاع العام هو الملاذ الأخير لأملنا فى السينما . ولأننا لو تخيلنا أن القطاع الخاص سيخطط أو يضحى فإن ذلك يكون محض خيال .

وإذا ذكرنا مثلا (فيلما) مثل (الناصر صلاح الدين) ذكرنا عملا جيدا . ولكن إلى جانبه فيلم كان اسمه «من أجل حنفى» وطبيعة هذا الموقف لايتناسب مع ماهو مفروض أصلا من أن القطاع العام هو الأب الشرعى للثقافة بكل أنواعها لانه مدرسة الأدب والفن والصحافة .

فى الثلاثينات ظهر فيلم (العزيمة) وهو نموذج للنقلة السينمائية ولتربية الشباب وصفقنا له . فهل حدث عندنا نحو أفلام مشاكل الشباب حدث مثل هذا ؟! ربما . لكن ليس فى إطار الحياة كلها . بل ربما كانت معالجة لمشكلة جنسية أو ما أشبه . فلماذا نفترض أننا نخاطب من هم على حافة هاوية . ولماذا لاتكون قصصنا السينمائية وأفلامنا هى الملاذ لعاطفة الشاب وقلبه وفكره ؟



حسين صدقى وأنور وجدى فى فيلم العزيمة

ربما نجحنا فى أفلام استعراضية !!

وربما نجحنا فى أفلام بوليسية !!

وربما نجحنا فى أفلام جنسية !!

وهذا كله مرغوب فيه على شرط أن يكون لونا وأن يحوى فكرة ما .

وأنا أرى أن تربية الشباب عن طريق السينما تتطلب ما يلى :

أولا : إنشاء هيئة فنية عليا فى المؤسسة تكون أهلا للتخطيط والرقابة والتنفيذ . وتمنع تكرار ما سئم منه الناس جميعا .

ثانيا : العمل على خلق قصة سينمائية سدى ولحمة. يعنى أننا نريد القصص المكتوبة أصلا للسينما ونريد تشجيع هذا النوع جديا لا عن طريق الوصولية .

ثالثا : أن نعقد موازنة صريحة بين عام وعام لمانقدم من أفلام لنرى أين موضع أقدامنا .

رابعا : أن نترك للجمهور تكريم الفنانين بمناسبة نجاح أى فيلم بدلا من أن تقوم بذلك مؤسسة السينما حتى لاتكون بمثابة من يقيم لنفسه حفل تكريم .

وأخيرا فأنا أؤمن بالفنان المصرى والفنى المصرى والكاتب المصرى كما أؤمن بأصالة الطبيعة المصرية التي لم تصورها أفلامنا كما ينبغى .

مايو ١٩٧٠

المرأة والجنس

فى السينما المصرية
فى السبعينيات

د . رفيق الصبان

إذا صح القول بأن السينما يمكن أن تكون مرآة حقيقية لما يدور فى مجتمع ما خلال فترة ما ، فإن السينما المصرية هى آخر ما يمكن أن نرجع إليه إذا أردنا أن نؤرخ لتطور مفهوم المرأة فى مجتمعنا أو نرى من خلالها كيف تبلورت فكرة الجنس وكيف تطورت مواجهتها .

ومع ذلك فالنماذج النسائية التى اعتادت أن تعرضها السينما المصرية نماذج معتادة ومألوفة يمكن أن تنطبق عليها صفة الواقعية ، ولكن الاطار الذى توضع فيه هذه الشخصيات عامة والعوامل التى تحركها والمناخ الذى تسير فيه .. كل ذلك يجعلها تبدو كأنها صورة كاريكاتورية مهزوزة ، أو سلبية سوداء مشوهة الملامح يعسر على من ينظر إليها أن يحدد أبعادها الحقيقية .

من هو المسئول عن هذا الوضع العجيب .. وهل يمكننا أن نضع السينمائيين المصريين موضع الاتهام فى هذه الحالة المعقدة الجوانب ؟؟.

والحق أن تحديد الاتهام على رأس الكتاب السينمائيين ليس ظالما كل الظلم ، لأن النماذج النسوية الحقيقية التى عرضتها علينا السينما المصرية .. كانت كلها نماذج مستقاة من الأدب المصرى .. ومن خلال بطلات قصصيات عظيمات الشهرة كحميدة (زقاق المدق) أو صاحبة (النظارة السوداء) أو عاشقة (بين الأطلال) .. والجنس الذى قدمته لنا السينما المصرية لم يكن إلا جنسا مستقى من بئر الأدب له نفس الطعم ونفس المذاق وإن لم يكن له دائما نفس التأثير .



لذلك يجد الباحث عن آثار اجتماعية فى السينما نفسه مقودا إلى العودة إلى الأدب لأن هذه السينما لاتقدم له مايرويه حقا وما يشفى غليله . ويظل شرط المرأة المصرية المعاصرة وموقفها من الجنس فى السينما المصرية موقفا هلاميا غير متبلور لايمكن الأخذ به ولا اعتباره موضع دلالة أو نقطة انطلاق فى أى بحث كان .

وإذا أردنا أن نضع هذه الأقوال التى أطرحها موضع التجربة .. فإننا سنلقى نظرة فاحصة على مجموعة الأفلام التى قدمتها السينما المصرية هذا الموسم ، ونحلل الشخصيات النسائية التي قدمتها لنا ، ونحاول أن نستنتج منها موقفا محددا للمرأة المصرية كما تراها هذه السينما وردود فعلها تجاه ظاهرة الجنس.

ثم نتساءل بعدها هل يمكن اعتبار هذه النماذج نماذج حقيقية للمرأة فى مصر ؟؟ وهل يصح اعتبارها مرجعا نعود إليه لنبنى أحكامنا ؟ وهل استطاعت السينما أن تكون حقا مرآة عاكسة لمجتمع وقيم سائدة كما يجب أن تكون .. وكما هى فعلا فى بعض الدول المتمدنة ؟؟؟

فى دلال المصرية المأخوذة بتصرف عن قصة لتولستوى .. نرى أكثر من نموذج سينمائى .

هناك أولا الفتاة الفقيرة التقليدية التى قست عليها الاقدار والتى أحبت فزلت ثم هجرها حبيبها فسقطت فى عالم الخطيئة وامتهنت الدعارة وعادت تنظر الى دنياها من خلال منظار جديد فيه الكثير من الكراهية والحقد والرغبة فى أخذ الثأر .

ما من شك فى أن هذا النموذج موجود بكثرة فى المجتمعات العربية .. إن سلبية المرأة التى تسحقها الظروف ولاتستطيع أن تصرخ (لا) بل لا تملك حتى قوة الغضب ، كانت محورا لكثير من الكتاب والمفكرين يستنتجون من خلالها شرط المرأة الشرقية عموما وموقفها المستكين تجاه الظواهر الجنسية .

المرأة المطلقة السلبية التى تتلقى ولا تأخذ تقبل ولا تطالب ، ترضخ ولا تجسر على أن تريد . والجديد فى (دلال) أن هذه المرأة تنقلب فى نهاية الفيلم إلى امرأة غاضبة تملك حق الاختيار بين رجلين : الرجل الذى خدعها يوما وأراد أن يكفر عن خطيئته وأن يشترى راحة ضميره والرجل الآخر الذى يهبها مستقبلا غير مأمون

الجوانب ولكنه اختارها عن وعى وتصميم .

هذه الايجابية المفاجئة قد لا تكون سمة أساسية فى شخصية العاهرة المصرية التقليدية وقد تكون اسسها موجودة عند تولستوى أصلا ولكنها دون شك نغمة جديدة فى السينما المصرية .

وفى دلال نرى أيضا نموذجا نسائيا تقليديا اعتدنا أن نراه منذ سنوات كثيرة الفتاة الارستقراطية العابثة التى تمارس حريتها عن طريق الانغماس فى الجنس .. والتى تجد فى كثرة عدد الرجال الذين يقاسمونها الفراش دليلا أكيدا على عصريتها وعلى تمشيها مع تقاليد الزمن الذى تحيا فيه .. إنها امرأة غبية بلهاء لايمكن أن نأخذها على محمل الجد ، ولايمكننا اعتبارها مقياسا حقيقيا للمرأة (الثرية) المصرية التى تحاول أن تبحث عن حريتها والتى تمارس الجنس حقا وفق منطق خاص ولكنه منطق واع وإن لم يكن صحيحا كل الصحة .

الفتاة الثرية فى (دلال المصرية) نموذج فاسد ومزيف لا يستند أصلا على معيار اجتماعى صحيح ، ولا يمكننا أن نجد له رديفا حقيقيا فى مجتمعاتنا . إنه النموذج التقليدى الذى اعتدنا رؤيته حتى التخمة والذى لايمكنه أن يعطى اضافات جديدة الى مفهومنا المتحضر عن المرأة ومشاكلها العامة والخاصة معا .

وفى نار الشوق نرى نموذجا نسائيا شابا .. حقا إن هذا النموذج يأتينا من (لبنان). ويحاول أن يعطى صورة متعارفا عليها عن الفتاة اللبنانية المتحررة .. ولكن هذا النموذج يظل وليد خيال تفكير سينمائى مصرى ، ويعكس الصورة التى يراها هذا التفكير عن التحرر وعن الشابة المراهقة التى تنطلق وتريد أن تثبت حريتها فى الحب وفى ممارسة الجنس واختيار الحياة التى تشاء .

ومرة أخرى نجد الحرية عند (هويدا) المراهقة تتمثل أيضا فى اختيار الرجل الذى تحب ... وممارسة الجنس معه واحتقار التقاليد الاجتماعية التى تقف حائلا بينهما .

ليست هناك أية تهيئة نفسية أو فنية لعرض هذا النموذج المهم الذى كان يمكن أن يكون له تأثيره البعيد لو وضعت الأطر الصالحة له ولو احسنت دراسته على الصعيدين النفسى والجسدى معا .. إنما هناك أحداث معينة تتوالى أمامنا . فنرسم من خلالها

الخطوط العريضة للنموذج :

هويدا شابة تعشق الفن وتمارسه .. تقرر أن تخوض تجربة مواجهة الجماهير لأول مرة بعيدا عن أمها الفنانة التى تهبها الحماية والحب والأمن الاجتماعي .. وعندما تواجه هويدا حياة الحرية لأول مرة تسقط فى حب شاب ثرى ينتمى الى عائلة عريقة .. ويتركنا الفيلم نعتقد أن هذا الحب قد سار بصورة عفيفة . وأنه لم يتعد القبلات .. لأن الحرية عند الفتاة الشرقية قد تمتد إلى حد تحمل المسئوليات الحياتية ومواجهة الظروف كلها .. ولكن يجب ألا تصل إلى حد الممارسة الجنسية وإلا اعتبرت تطرفا وابتذالا وخروجا عن التقاليد.

المهم أن هويدا تحب وتمارس حبها ضمن اطار اجتماعى مسموح به .. ولكن الظروف الطبقية تمنعها من التواصل مع حبيبها وتكاد تقضى على علاقتها معه . لولا يقظة ضمير مفاجئة تصيب الأب العنيد وتجمع شمل العاشقين من جديد .

هنا أيضا .. نجد نموذجا للفتاة السلبية التى لاتستطيع أن تواجه حياتها الجنسية بلا خجل إنما تسحقها ظروفها الاجتماعية والافكار الرجعية التى تحيط بها . إن الحرية المقدمة لها ليست إلا غلافا براقا زاهيا وهى فى الحقيقة دمية مصنوعة بإتقان لاتعرف أن تلفظ إلا كلمة (نعم) .

والخطير فى الأمر أن هذا النموذج العجيب من الفتاة السلبية القانعة بمصيرها التى لاتستطيع مواجهة رغباتها الجنسية أو عواطفها موضوع على مراهقة شابة مازالت عوامل الغضب والثورة تنبت فى أعماقها .. وأنها يمكن أن تكون لو أراد لها كاتب السيناريو أو المؤلف السينمائى نموذجا لاهبا للمراهقة العصرية التى تجرؤ وتفعل وتعتمد على نفسها .

ولكننا عوضا عن ذلك سقطنا مرة أخرى فى السلبيات المضادة وفى الصورة التقليدية التى تقدمها السينما المصرية عن المراهقة والحب والتى تختلف اختلافا بينا عن واقع الحياة وعن الظروف الواقعية التى تعيش بها مراهقات السبعينيات فى القاهرة .

أما محمد أبو زيد الكاتب الماهر والموهوب الذى رسم نماذج (بنات فى الجامعة) فإن مسئوليته كبيرة حقا .. لان فيلمه يريد أن يكون وثيقة اجتماعية

عن شرط البنت المثقفة الواعية فى مجتمع السبعينيات . بل إنه قد اختار عامدا نموذجين اعتبرهما صالحين لأن يمثلا قطاعا كبيرا جدا من فتيات الجامعة

النموذج الأول فتاة ساذجة إلى حد ما .. تريد أن تؤكد حريتها وأنوثتها .. فتمارس الجنس مع شاب تختاره وتحيا حياة حرة نسبيا ولكنها سرعان ما تكتشف هى الأخرى انها مازالت فى مجتمع متخلف ينظر إلى المرأة التى تتحكم فى جسدها بحرية على أنها امرأة عاهرة .. فتعود إلى نفسها وتحاول الرجوع إلى حظيرة المجتمع الذى خرجت منه عن طريق الزواج الشرعى .. وحينما تعجز تضطر لان تجهض نفسها وتموت من نزيف دموى حاد .

نموذج سلبى تقليدى كان يمكن أن يكون أيضا بالغ الإيجابية لو وضعت له معايير واقعية صحيحة .. أنا لا أنكر أبدا أن مثل هذا النموذج موجود فى مجتمعنا .. ولكن ماهى الرغبة الحقيقية فى إظهار وإلقاء الأنوار عليه !! بينما هناك نماذج أخرى أكثر ديناميكية وأكثر تحررا ويصح تقديمها فى أطر أكثر سلامة وموضوعية؟!

اننا إذا أردنا أن نسبر غور تطور شرط المرأة المصرية المعاصرة وموقفها من الجنس من خلال فتيات الجامعة فليس نموذج هذه الفتاة هو الذى يستوقفنا .. وليست هى من يصح اعتبارها مفتاحا لفهم التيارات التى تتعارك فى قلب المثقفة المصرية .

كذلك كان النموذج الثانى فى هذا الفيلم .. وقد بولغ فى رسم جوانبه كى يصلح لان يكون مادة درامية مقبولة .. إنها الفتاة الطاهرة حقا .. التى لاترغب أصلا فى أن تواجه مشاكلها الجنسية والتى تتهرب من مواجهة حقائق الحياة .. وتحيا حياة ظاهرية من خلال مفهوم أخلاقى متعارف عليه وعندما تضعها الظروف فى مأزق نجدها لاتعرف كيف تتصرف أو تدافع عن نفسها وتكتفى بأن تصرخ براءتها وطهرها بصوت مؤثر مذبوح !! منتظرة عدلا سماويا أو يقظة ضمير مفاجئة .

هذا النموذج أيضا للفتاة الطيبة كان يمكن أن يكون إيجابيا لو رسمت دوافعه جيدا ولو وضع ضمن بوتقة صراعية واضحة المعالم . ولكن الفيلم عوضا عن ذلك قدم لنا ما قدمته السينما المصرية منذ قرن .. نماذج مكررة لسلبية الفتاة الشرقية وخوفها الدائم

المستمر من مواجهة مشاكلها واللجوء دوما إلى الطرق الجانبية لقول ما يجب أن تقوله بصوت عال ودون حياء .

والمحزن حقا أن يسلك فيلم (بنات فى الجامعة) هذا الطريق وكاتبه شاب موهوب ننتظر منه الكثير وموضوعه يدور حول الفتاة المثقفة وموقفها من الحياة ومن الظروف الاجتماعية والجنسية التى تحيط بها . لقد كان يمكن لهذا الفيلم أن يكون مرجعا وثائقيا ونفسيا لشرط الفتاة المصرية المعاصرة ولكنه اختار عوضا عن ذلك الدرب السهل وأثر أن يهرب هو أيضا من مواجهة المشكلة مكتفيا بتصفيق الجمهور وهدهدة عواطفة على الأمور التى اعتاد أن يراها ولا يطلب من أحد تغييرها.

لا أريد أن أتوقف بعد ذلك عند النموذج النسائى الذى يقدمه «ملكة الليل» فهو نموذج أبله يثير الضحك والسخرية أكثر مما يثير النقد والتأمل .

راقصة شهيرة تحب أستاذا جامعيا .. وتجبرها الظروف الاجتماعية على أن تضحى بحبها .. فتموت شبه منتحرة اثر حادث سيارة فى ليلة ممطرة .

إن هذا الفيلم لايقدم لنا عنصرا واقعيا واحدا يمكن الوقوف عنده ، أو أى مضاعفة نفسية يصح الرجوع إليها .. بل سلبية فى التفكير تستدعى الأسف ، ونظرة متعالية للمرأة تعيدنا إلى أعمق أعماق الروح الشرقية المستعرة فى عصر الانحطاط .

أنا لا أظن أن مثل هذا النموذج الذى يقدمه لنا «ملكة الليل» موجود حقا فى مجتمعنا .. وإذا كان موجودا حقا فعلينا أن ننظر إلى أنفسنا متفحصين وأن نفتش عن أسباب الداء ونتائجة قبل أن نتهم السينما والمؤلفين والمخرجين .

أتوقف أخيرا فى هذا الاستعراض السريع للأفلام التى قدمت لنا فى مطلع هذا الموسم .. أمام نموذج ممتاز يصح أن نعتبره نموذجا كاشفا ، ويصح أن نبنى حوله الأحكام وأن نخرج منه ببعض الاستنتاجات .. إنه شخصية (رباب) فى فيلم (السراب) المأخوذ عن قصة نجيب محفوظ التى قدمها أنور الشناوى للسينما.

رباب معلمة شابة من أسرة متوسطة، تحيا حياة الفتاة الشرقية المعتادة ، تتلقى الغزل من شاب يلاحقها فى الطريق .. ويثير اعجابها بشكل ما ، لاتجرؤ طبعا على أن تقيم علاقة معه .. ولكنها تشجعه على طلب يدها ، وتتزوجه ، ولكن رغم

كل التوقعات ، لايحدث أى احتكاك جنسى بينها وبين زوجها .. وتقف رباب أمام هذا الحدث المفاجىء وقفة حيرى .. فهى لاتستطيع أن تعترف أمام الجميع ، بأن الجنس شيء مهم وأساسى بالنسبة لها ، لان التقاليد علمتها أن هذا الموضوع «محرم» .. وأن الفتيات اللاتى أحسنت تربيتهن لايستطعن بحثه ، بل إن هذا الخوف يمتد بها إلى حد كتمان السر حتى عن والدتها .. والايحاء أمام الجميع بأن ما يجب حدوثه قد حدث .. وتعود رباب إلى نفسها وتقرر أن تواجه الموقف على طريقتها .. فتفتش حائرة عن سبب قصور زوجها وتحاول بوسائلها الساذجة أن تجد دواء لمرض نفسى ليس من السهل شفاؤه. وحينما تعجز وتواجه عجزها لاتجد سبيلا أمامها الا السقوط فى أحضان أول رجل يقابلها وهى فى عنفوان أزمتها ، وينكشف الأمر حينما تحمل رباب وتضطر إلى المواجهة .. ولكنها هى أيضا تختار الحل السلبى الاخير وتقرر إجهاض نفسها .. وتفقد حياتها اثر نزيف يصفى منها الدماء ويجعلها جسدا بلا لون .

لا أريد أن أذهب كما ذهب البعض إلى تفسير شخصية رباب وجعلها رمزا للوطن كله الذى يواجه مصيره أمام عجز فى القيادة . والذى يموت من نزيف يستنزف كل قواه ويجعل من شرايينه خطوطا معروقة بلا روح .. فالرمز فى هذه الحالة فج وغير مستساغ .. وانما أفضل أن أرى فى «رباب» نمطا نسائيا مشوقا ، ونموذجا للمرأة كما تقدمها السينما المصرية .

هنا أيضا نواجه سلبية نسبية ، سلبية المرء الذى يعجز عن الدفاع عن نفسه لأن ظروفا اجتماعية ساحقة تقف فى وجهه ، وعندما يحاول أن يجد منفذا للخروج ، فإن المنفذ يكشف نفسه فإذا به وسيلة عقيمة تزيد الأمور سوءا .. وتؤدى إلى نفس نقطة البداية .

حركة التحكم الوحيدة التى قامت بها رباب تجاه نفسها أدت إلى دمارها .. وظل الجنس بالنسبة اليها وفى حياتها فاكهة محرمة من يتذوقها تكون عاقبته الدمار ..

إن رباب لا تستطيع حتى أن تطالب بحقوقها الأساسية كزوجة وانثى .. وتظل حبيسة مجتمع محكم الاغلاق .. جدار دون نوافذ ، لا يدخله النور ولا الهواء .

هل يمكننا اعتبار «رباب» نموذجا حقيقيا للفتاة المصرية المتوسطة .. وهل استطاعت

السينما أن ترسمها بإتقان وأن تجعلها قالبا مرنا يمكن من خلاله إصدار الاحكام ؟

دون شك من بين النماذج التى استعرضنا والتى قدمت إلينا فى الأفلام المصرية فى مطلع السبعينيات تظل رباب أفضل هذه النماذج جميعا .. ولكنها مع الأسف لم تخرج من خيال كاتب سينما أو مخرج متمكن .. وإنما خرجت من هذا الأرشيف الفنى الملىء بالصور والامكانيات الباهرة الذى وضعه نجيب محفوظ لدنياه ومجتمعه ووطنه .

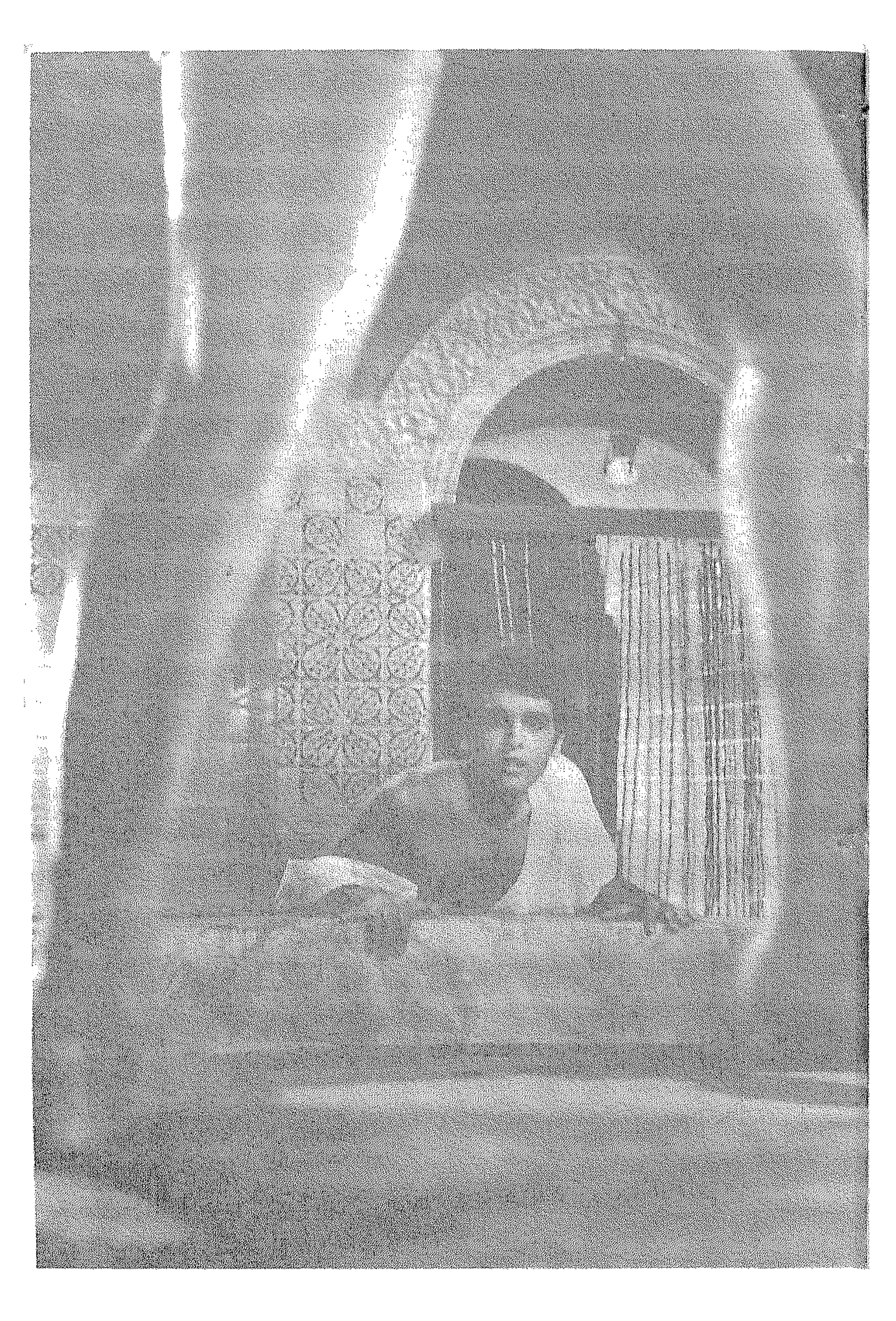
أى أن السينما المصرية كسينما مستقلة عجزت حتى اليوم عن تقديم نموذج سينمائى أصيل للمرأة المصرية المنطلقة التى تبحث عن نفسها والتى تواجه مشاكلها العامة ومشكلة الجنس بصورة خاصة وبأسلوب معاصر وعصرى

لقد قدمت لنا السينما المصرية منذ نشأتها وحتى اليوم نماذج مصنوعة ومتصورة تغلب عليها الميلودرامية والمبالغة والبعد عن الواقع .. وإننا لاشك إذا اردنا أن نبحث عن روح المرأة المصرية وعن مشاكلها فعلينا أن نستدير نحو دنيا الأدب أو علينا أن نسير فى طرقات القاهرة العريضة وأن نرى هذه الوجوه السمراء الشامخة التى تبتسم ابتسامة مغلقة والتى يلتمع النجم فى أطراف عينيها والتى تترك على الأرض الخشنة آثار خطواتها الخفيفة .

علينا أن نقرأ فى العين .. وأن نرقب الصدر الفتى كيف يتحرك .. والشفة المبتسمة كيف تنطق .. فربما استطعنا أن نعثر على اجابة عن تساؤلاتنا ..

أما السينما فقد عجزت عن أن تكون نهرا سيالا يعطى ويهب ويوحى وظلت شاشة بيضاء تنعكس عليها ظلال خافتة ومشوهة لحقيقة المرأة المصرية كما نعرفها وكما نحبها وكما نريدها أن تكون .

هلال - مايو ١٩٧١



أفلام مصرية لسنة ١٩٣٦ استعراض شامل لتاريخ السينما الحديث وتسجيل لأهم الأفلام القادمة

نشأة الأفلام المصرية

بدأت صناعة السينما تتخذ طريقها الى الذيوع منذ سنوات قليلة. وكنا إذ ذاك نشاهد فيلماً أو اثنين أو ثلاثة من الأفلام المصرية تعرض فى العام. ولم نكن نلاحظ فيها مميزات ترفع من قمتها، أو تدفع بها الى المكانة التى يصح أن نفكر معها فى اتخاذها موضعاً للموازنة إزاء الأفلام التى تخرجها الشركات الاجنبية، ولولا بصيص من الأمل لاحظناه فى فيلمين أو ثلاثة فى العامين الأخيرين، ما كان لنا أن نفخر بأن هذه الصناعة الحديثة كادت توطد أركانها فى بلادنا وتتخذ مكانها بين فنوننا الجميلة .

والآن لندع الماضى بخيره وشره ناظرين إلى الامام، باحثين وراء الأفلام المصرية الجديدة التى أعدها أصحابها للعرض فى الموسم الحالى، لأن رقمها ارتفع الى عدد لم يكن لمصر عهد به قبل هذا العام.. وهى نهضة جديرة بالتسجيل والاعجاب .

منذ عامين أخرج الأستاذ محمد كريم أول فيلم غنائى للأستاذ محمد عبد الوهاب هو «الوردة البيضاء». وقد كان فى نجاحه فى مصر وفى غيرها من الأقطار– ما حدا شركة بيضافون أن تنزل الى السوق مدفوعة بالأمل الكبير مسوقة بما درّ عليها ذلك العمل الناجح من جزيل الربح.

باكورة ستوديو مصر

ولعله من التوفيق للسينما فى مصر أن تدخل ميدانه مطربة الشرق الكبيرة الآنسة أم كلثوم، وأن يكون فيلمها «وداد» باكورة الأعمال الفنية لـ «ستوديو» بنك مصر، وها نحن أولاء نرى من دلائل الاهتمام به الشىء الكثير، فالقصة من وضع شاعر الشباب رامى، والتلحين وزعه ثلاثة من فطاحل الموسيقيين المصريين– هم الاساتذة (زكريا أحمد ورياض السنباطى ومحمد القصبجى) – وقد روعى فى هذا التوزيع إثارة روح التنافس أولاً، وأن يكون

هناك شيء من التنويع في الموسيقى لأن لكل واحد من الموسيقيين نهجاً في التلحين يختلف عن نهج سواه. ولقد نجحت طريقة هذا التوزيع نجاحاً كبيراً، فأجهد كل واحد من أولئك الثلاثة نفسه حتى جاءت ألحانه بدعة، وكان من ألحانهم مجموعة فريدة احتواها في «وداد» . أما المخرج فهو الشاب النابه الأستاذ أحمد بدر خان خريج بعثة بنك مصر الفنية في فرنسا .

وقد جمعت شركة مصر حول أم كلثوم طائفة من كبار ممثلي مصر في مقدمتهم الأساتذة أحمد علام ومختار عثمان ومنسى فهمي وفتوح نشاطي وغيرهم.

فيلم صحراوى

وهناك فيلم صحراوى آخر انتهى من إخراجه الشقيقان إبراهيم وبدر لاما بالاشتراك مع المسيو ابتكمان الصغير وعنوانه «مغامرات ابن الشيخ» وقد اجتهد مخرجه في أن يحصر الموضوع كله فيما يكون بين عرب الصحراء من عوائد وعرف يجرى بينهم مجرى القوانين، كما أنه اجتهد في أن يبرز فيه نوعاً من الفروسية التي اشتهر بها الأعراب، فمثل لنا سباقاً للخيل على النمط الذي اعتادوه فيما بينهم .. ولا شك في أن هذا سيكون فتحاً جديداً على الشاشة في مصر لأن كل ما عرض من سباق كان من النوع المعروف في الحضر لا بين البدو.

واشترك في تمثيل أدوار هذا الفيلم – خلاف بطله بدر لاما – نجمة جديدة هي الآنسة نبوية مصطفى، هذا وبين ممثلي الفيلم البطل الرياضي مختار حسين والممثل السينمائي أمين النبكي وسامي النعمان وغيرهم.

فيلم الفندورة

كذلك رأت السيدة منيرة المهدية بعد

الآنسة أم كلثوم بطلة
فيلم وداد





الآنسة نبوية مصطفى
بطلة شريط معروف البدوى

طول البحث والتفكير، ان تخرج فيلماً غنائياً اقتبس الاستاذ بديع خيرى موضوعه من رواية تمثيلية اسمها (الغندورة) كان قد سبق له أن وضعها للفرقة المسرحية التى كانت تديرها السيدة منيرة منذ أعوام .

وقد أخرج شريط الغندورة المخرج المعروف الأستاذ «فولبى».

وفيلم «الغندورة» شريط عربى تجرى وقائعه فى بغداد، وهو ـ الى جانب كونه غنائياً ـ ملىء بالمفاجآت الفكاهية، خصب بما حوى من نكات خفيفة، وقد قام بدور البطولة فيه أمام منيرة الأستاذ احمد علام، كما اضطلع الأستاذ بشارة واكيم بدور (العم جحا) وهو روح المرح فى الرواية من أولها إلى آخرها .

فيلم جديد للريحانى

أما فيلم «بسلامته عاوز يتجوز» فقد انتهى تصويره، أيضاً ، وبطله هو الممثل الكوميدى المبدع الاستاذ نجيب الريحانى، وقد وقف الى جانبه فى هذا الشريط بشارة واكيم، وعزيزة أمير، وفتحية شريف، وهذه هى المرة الأولى التى تشترك فيها عزيزة فى أداء دور فكاهى على الشاشة .

وشريط «بسلامته عاوز يتجوز» مأخوذ أغلبه عن الرواية الاستعراضية «الدنيا جرى فيها ايه» التى أخرجها الريحانى فى الموسم الماضى على مسرح برنتانيا وظهر فيها بشخصيته العتيدة «كشكش بك» .

وهذا الشريط مصرى الحوادث، إذ تجرى وقائعه بين القاهرة وبلاد الأرياف، فهو من هذه الناحية مصرى بكل ما فى هذه الكلمة من معنى، ولعلنا نرى فيه التصوير الصحيح لعادات الفلاح المصرى وما فيه من طبيعية وأخلاق هادئة راضية .

عنتر افندى

وهناك فيلم آخر فكاهى اسمه «عنتر افندى» التقطت مناظره فى ستديو «الفيزى» بالاسكندرية، وكتب السيناريو له الاستاذان زكى صالح واستيفان روستى، وأسندت بطولته الى الاستاذ مختار

عثمان. ومعه الآنسة سميرة خلوصى بطلة فيلم «الوردة البيضاء»، وقد ضم من الممثلين والممثلات كلا من استفان روستى، ومنسى فهمى وحسن فايق، وسرينا ابراهيم وآخرين..

فيلم «البحار»

وهناك أيضاً فيلم «البحار» الذى أخرجه توجو مزراحى، وقام بالتمثيل فيه فوزى الجزايرلى وأمينة محمد «بطلا فيلم الدكتور فرحات» وقد عرض هذا الفيلم بالفعل .. ولما كنا الآن فى مجال تسجيل لا نقد فاننا نحتفظ بكلمتنا عن الفيلم الى فرصة أخرى.

★ ★ ★ ★

وعلمنا أن هناك أفلاماً مصرية أخرى بدأ تصويرها أخيراً، وأن بينها فيلماً باسم «الفنانة الكبيرة» تقوم بدور البطولة فيه المطربة الفنانة نادرة، وأفلام أخرى للسيدات : بديعة مصابنى وأسيا وبهيجة حافظ

هذا ما استطعنا أن نحصره هنا مستبشرين خيرا بهذه النهضة المباركة راجين أن يكون من ورائها الخير كل الخير لهذا الفن الجميل فى بلادنا العريقة.

تقويم الهلال ١٩٣٦



السيدة آسيا
صاحبة شركة
لوتس فيلم

أفلامنا فى عام ١٩٣٨

يمكننا أن نقول إن رءوس الأموال التى صرفت فى إنتاج الأفلام السينمائية فى سنة ١٩٣٧ بلغت على درجة التقريب ٢٥٠٠٠٠ جنيه .. ربع مليون جنيه صرف فى صناعة وطنية منتجة دفع أكثرها أفراد يجاهدون جهاد المستميت ليحتفظوا بهذه الصناعة الناهضة .

وكان السؤال الذى يطوف على الشفاه دون أن يجد جوابا : «ماذا صنعت الحكومة لتعضيد هذه الصناعة التى هى من أهم الصناعات العالمية ، والتى هى من أكثر اسباب الدعاية للبلد وإحياء ذكراه فى كل مكان ؟»

ولكن الحكومة كانت فى السنوات الماضية تتجاهل هذه الصناعة وتتجاهل أثرها القوى ، مع أنى أذكر أننى رأيت فى مدخل وزارة الثقافة والدعاية فى روما لوحة كبيرة من الرخام كتبت عليها جملة من جمل موسولينى المشهورة وهى : «السينما هى السلاح الأقوى» !!

ولذلك كان من دواعى الاغتباط أن تنبهت الحكومة أخيرا لهذا النقص البادى فى ميدان نشاطها فكونت لجنة للبحث فى وسائل تشجيع صناعة السينما المصرية .

ونتحدث الآن عن الأفلام التى شهدناها على الستار الفضى فى السنة المنصرمة ، ونبدأ الحديث بالأفلام الأربعة الأولى التى اجمع الناس على أنها كانت خير الأفلام المصرية وهى : ليلى بنت الصحراء ، زوجة بالنيابة ، نشيد الأمل ، الحل الأخير .

ليلى بنت الصحراء

أما فيلم ليلى بنت الصحراء فقد كان عملا جبارا قامت به السيدة بهيجة حافظ وقضت فى أدائه سنوات طوال بذلت فيها ما بذلت من الأموال الطائلة ، واشترك معها فى تمثيل الفيلم الاساتذة حسين رياض ، وزكى رستم، وعبدالمجيد شكرى ، وتوفيق المردنلى وإبراهيم حمودة والسيدات حياة محمد وراقية إبراهيم .

كان هذا الفيلم من نوع الميزانسين الكبير فى جموعه العديدة وديكوراته .

زوجة بالنيابة

أخرجه الاستاذ أحمد جلال للسيدة آسيا ، وقد نحا فيه نحوا جديدا إذ جعل مناظره تدور بين مصر ولبنان فشاهدنا أجمل ربوع لبنان وغاباته وجباله وشلالاته وينابيعه واسمعنا اناشيده واهازيجه .

وامتاز هذا الفيلم بأن السيدة آسيا تمثل فيه شخصيتين مختلفتين ، وقد نجح المخرج نجاحا كبيرا فى إظهار الشخصيتين معا إذ

رأينا آسيا تحدث آسيا وتجلس إلى جوارها !!

نشيد الأمل

هو ثانى أفلام الآنسة أم كلثوم ، وقد انتجته شركة أفلام الشرق واخرجه الاستاذ أحمد بدرخان ..

وقد كان لأغانى أم كلثوم وصوتها العذب أثرهما فى نجاح الفيلم ، كما كان لجودة اخراجه ، وجمال مناظره وقوة موضوعه ،

واشترك فى تمثيل الفيلم الاساتذة زكى طليمات وعباس فارس والصفيرة آمال .

الحل الأخير

انتج هذا الفيلم استوديو مصر وقد اقتبسه من رواية «انقاذ ما يمكن انقاذه» «للاستاذ سليمان نجيب» واشترك فى تمثيله سليمان نجيب وراقية إبراهيم وعباس فارس وسراج منير .

والمرة الأولى يخلو فيلم مصرى

أم كلثوم تناغى ابنتها سلوى فى فيلم نشيد الأمل



ميمى شكيب تحنو على «عايدة» ابنتها فى أحد مشاهد فيلم «الحل الأخير»

من الغناء ويلاقى نجاحا واقبالا من الجمهور .

الافلام المضحكة

ولم يكن نصيب الأفلام المضحكة فى هذه السنة مثل نصيبها فى السنة الماضية.

وقد ظهر فيلم «أبو ظريفة» الذى مثله فوزى وجميلة الجزايرلى .

وقد اخرج توجو مزراحى للاستاذ على الكسار فيلم «غفير الدرك» كما اخرج «العز بهدلة» و«الحب المرستانى» الذى مثله بشارة واكيم و«مراتى نمرة ٢» الذى مثله حسين إبراهيم وعبدالحميد زكى ، و«كله من ده» الذى مثلته الراقصة ببا .

أمثال فوزى

وللمرة الأولى فى مصر يعرض فيلم قتل أحد أبطاله فى ظروف قاسية وهو فيلم «الهارب» الذى انتجته «شركة لاما فيلم» وكانت بين ممثلاته امتثال فوزى

الراقصة التى قتلت فى السنة الماضية فى مسرح البوسفور .

وكان لوجودها فى الفيلم أكبر الأثر فى اقبال الناس عليه .

★ ★ ★

وعرض فيلم «المجد الخالد» وهو من تاليف واخراج الاستاذ يوسف وهبى . واشترك فى تمثيله الاستاذ يوسف وهبى والانسة أمينة رزق والاستاذ استيفان روستى . وبقية أبطال فرقة رمسيس .

وعرضت السيدة أمينة محمد فيلم «جريمة تيتاونج» وهو مجهود فردى قامت به أمينة بنفسها بالاشتراك مع بعض الهواة .

★ ★ ★

وبين هذا وذاك شهدنا المجهود الأول فى صنع أفلام الرسوم المتحركة فعرض علينا فيلمان من هذا النوع احدهما «حبوب وحبوبة» لشركة «سيتى فيلم» ، والآخر من صنع «الاخوان فرانكل» .

★ ★ ★

وقد كنا نود لو تستمر شركة مصر على إخراج جريدتها للحوادث أسبوعيا أو شهريا ولكنها أوقفت اصدار الجريدة واكتفت بعرض أهم الأحداث الجارية عند حدوثها دون أن تتقيد بمواعيد معينة .

★ ★ ★

وقد كانت التجارب التى مر بها المنتجون فى هذا الموسم حافزة لهم على أن يجيدوا عملهم ويخرجوا للناس أفلاما أقوى اخراجا واتقن عملا ، ولذلك نؤمل خيرا فى الموسم القادم ، ونعتقد أننا سنرقى خطوة أخرى فى اتقان هذه الصناعة الناهضة .

★ ★ ★

أما استوديو مصر فإنه يعمل فى إنتاج فيلمين كبيرين أولهما «سلامة فى خير» الذى سيظهر فيه الاستاذان نجيب الريحانى وحسين رياض ، والآنستان روحية خالد وراقية إبراهيم .

وثانيهما فيلم «لاشين» الذى يبذل استوديو مصر جهدا عظيما فى أن يجعل منه فيلما عظيما كامل اسباب النجاح .

★ ★ ★

وأكمل الأستاذ محمد عبدالوهاب فيلمه الجديد «يحيا الحب» ، وينتظر عرضه فى أوائل السنة القادمة .

★ ★ ★

وأما السيدة آسيا فقد أكملت انتاج فيلم «بنت الباشا المدير»، وبدأت فى عمل فيلم ثان هو «فتش عن المرأة» وبذلك يُتسنى لها أن تعرض فى هذا الموسم فيلمين كبيرين كما صنعت فى الموسم الماضى، والفيلمان من إخراج الاستاذ أحمد جلال .

★ ★ ★

وأخرج استوديو لاما فيلمين هما «عز الطلب» و«نفوس حائرة» كما أن هناك بعض أفلام هزلية اخرجت لهذا الموسم منها «مبروك» و«ليلة فى العمر» للجزايرلى و«الساعة٧» لعلى الكسار وأفلام أخرى لشالوم وفوزى منيب وغيرهما من الممثلين المضحكين .

ونأمل أن يكون نصيب هذه الأفلام من النجاح نصيبا وافرا .

الحركة الفنية فى عام ١٩٣٩

جهود السينما

إذا بدأنا الحديث عن السينما فى مصر ؛ لفت أنظارنا حدث جديد ظهر فى العام الماضى ولم يكن لنا به عهد ، ألا وهو تحويل الأفلام الاجنبية الى أفلام ناطقة باللغة العربية . وقد سبق الى تحقيق هذه الفكرة ستديو مصر . الذى عهد الى الاستاذ أحمد كامل مرسى فى القيام بعملية «الدوبلاج» - وهو تحويل الفيلم الى ناطق بالعربية - لفيلم مستر ديدز الشاذ أو جارى كوبر فى نيويورك . وقد أتيح للجمهور المصرى أن يشاهد أبطال هذا الفيلم الامريكى يحدث بعضهم بعضا باللغة العربية : ونجحت التجربة نجاحا أدى الى نشاط الشركات السينمائية المصرية فى هذه الناحية وسرعان ماعهد اخوان أبتكمان الى الاستاذ مرسى فى تحويل شريطى «تاراس بولبا» و« القبر الهندى » الى ناطقين باللغة العربية فأتمهما وأعدهما العرض فى الموسم الحالى . كذلك يعمد آخرون من المشتغلين بالسينما الى اختيار بعض الأفلام الكبرى لتحويلها الى ناطقة باللغة العربية . وعليه فسنشهد فى العام المقبل أفلاما أجنبية كبيرة . تنطق باللغة العربية من إنتاج معظم الاستديوهات .

انتاج ستوديو مصر

أما منتجات ستديو مصر فى العام الماضى : فقد انحصرت فى ثلاثة أفلام كبيرة هى : «سلامة فى خير» . و«لاشين و«هلال ونجمه ». وقد عرض الفيلم الاول منها : وحالت موانع دون عرض الفيلم الثانى فى الوقت الذى حدد له .

ولكن لم تمض عدة شهور حتى سمح بعرضه بعد زوال تلك الموانع . أما الفيلم الثالث فلم يكن قد أعد للعرض بعد قبل انتهاء الموسم . هذا عدا أفلام عدة صغيرة ولدتها المناسبات ؛ كجريدة مصر الناطقة التى سجلت حفلات إلتولية والزواج الميمون لجلالة مليكنا المعظم فاروق الاول . كذلك فيلم الحج ؛ والاسكتشات المختلفة الكثيرة التى أخرجها الاستديو . أما التسلية وأما للدعاية لبعض الشركات التجارية الكبرى .

وقد حاز شريط «سلامة فى خير » إعجابا منقطع النظير لسببين : الاول اشتراك مجموعة كبيرة من الممثلات والممثلين فيه وعلى رأسهم الاساتذة نجيب الريحانى



الاستاذ محمد عبدالوهاب والمطربة ليلى مراد فى فيلم يحيا الحب

وحسين رياض وفؤاد شفيق وغيرهم ، وكذلك الكوكبتان راقية ابراهيم وروحية خالد . والثانى الفكرة الفكاهية الجديدة التى أخرجها فى الفيلم المخرج الفذ نيازى مصطفى وساعد أيضا فى ابتكارها . فكان « سلامة فى خير » أول كوميديا راقية شهدتها السينما المصرية . وأثبت الاستاذ نيازى مصطفى باخراج هذا الفيلم إنه جدير بالثقة التى أولاها إياه رجال الاستديو اذ كان «سلامة فى خير » أول الافلام المصرية الكبيرة التى أخرجها نيازى بعد أن ظل عامين يتخصص فى إخراج الاسكتشات الصغيرة .

عبد الوهاب - كريم

وعاد الثالوث أيضا كعهدنا بهم الى الظهور فى فيلم «يحيا الحب » . ولعلك فهمت ماذا نقصد بكلمة الثالوث : إنه محمد عبد الوهاب - محمد كريم - محمد عبد القدوس . وجرى الاستاذ محمد كريم على سياسته التى لا يحيد عنها ؛ من اختيار كوكب جديد لكل فيلم من أفلامه . فاختار المطربة ليلى مراد . لتلعب الدور الاول أمام الموسيقار الاستاذ محمد عبد الوهاب . ولكى تغنى معه أيضا منظومات شاعرالشباب أحمد رامى وتلحين عبد الوهاب .

وقد ظهر الاستاذ محمد عبد الوهاب فى فيلمه الجديد فى ثوب جديد وروح جديدة ؛ فكان الشاب النشيط المرح المكب على عمله المخلص فى حبه ؛ المستهتر بالآلام ؛ منشدا «مهما كانت آلامى قلبى يحبك يادنيا !»

ولم يأل الاستاذ محمد كريم جهدا فى إخراج شخصية ليلى مراد حسب مقتضيات الدور

المطلوب منه فبرزت ليلى على الشاشة خفيفة رشيقة تداعب «ماما» عبد القدوس فى رقة وحنان ؛ فينفذ لها «ماما» عبدالقدوس ما تريد في سرعة وامتنان !

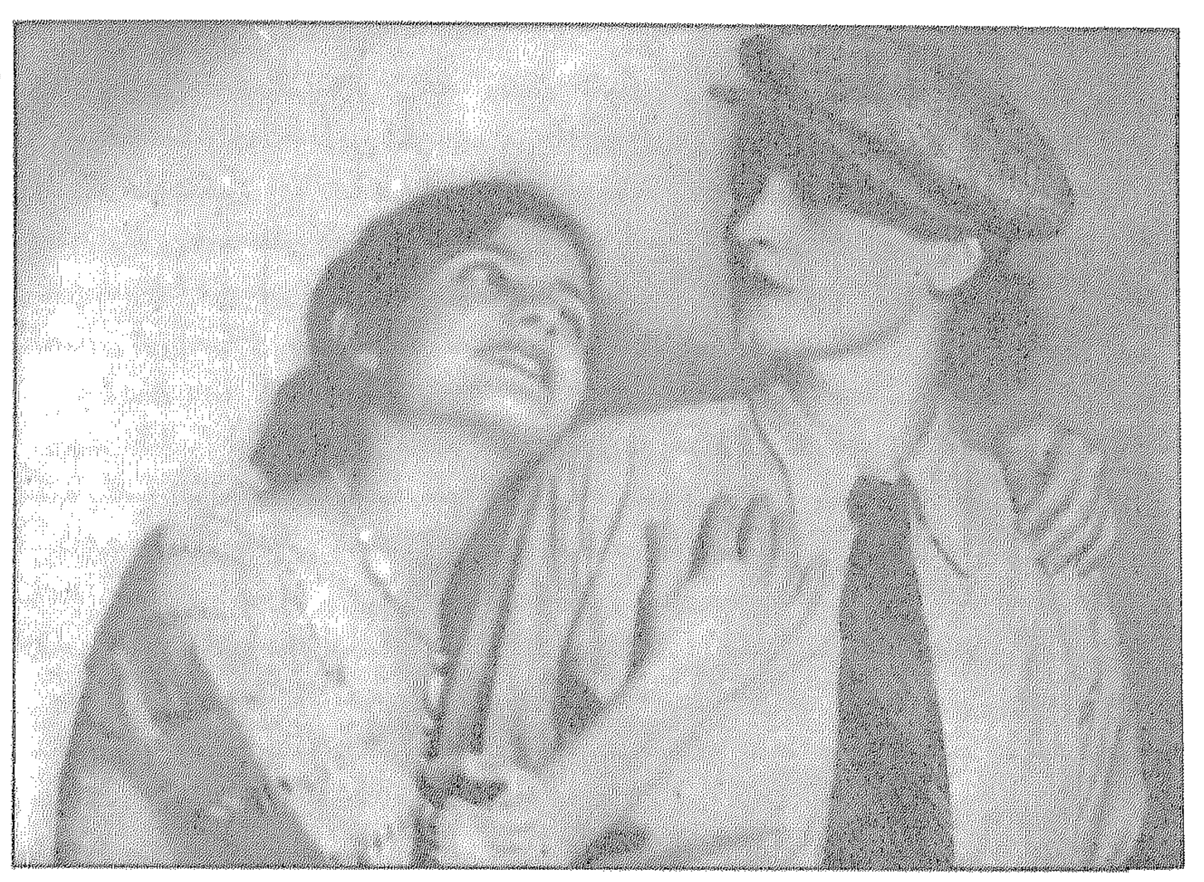
ثالوث آخر

وثمة ثالوث آخر يسير وراء قاعدة الى الامام ؛ ألا وهو ثالوث آسيا ومارى كوينى وأحمد جلال .

انتج هذ الثالوث فى الموسم الفائت شريط «بنت الباشا المدير» فكان هذا الفيلم خطوة جديدة فى دنيا السينما المصرية؛ اذا نحا الاستاذ أحمد جلال فى إخراجه نحو الطريقة الامريكية فى ابتداع الافلام «الخفيفة » التى تدور حوادثها عادة في الوسط الراقى . وقد خيل لكثير من منتجى السينما فى مصر أن مثل هذه الافلام لا يمكن إخراج مثيلاتها فى مصر إلا اذا دارت حوادثها بين الطبقات الفقيرة ؛ الا أن الاستاذ جلال اثبت عكس ذلك ، فأخرج فيلما خفيف الروح بين ارستقراط الارياف ؛ كما استغل فكرة جديدة أخرى على السينما المصرية ؛ بأن أظهر السيدة آسيا فى دور مزدوج : فتى وفتاة فى آن واحد !

مخرج جديد

وأبت شركة اوديون فى العام الماضى الا أن تقتحم عالم السينما المصرية أيضا؛ فعهدت الى مخرج جديد هو الاستاذ كمال سليم فى اخراج فيلم «وراء الستار» الذى تلعب الادوار الأولى فيه شخصيات جديدة أيضا على رأسها الآنسة رجاء عبده والاستاذ عبد الغنى السيد



وقد شاهد الجمهور فى هذا الفيلم طريقة جديدة على السينما المصرية فى الاخراج ؛ اذ اتبع كمال فى اخراجه الطريقة الروسية ؛ فجاء الفيلم حافلا بالحياة نابضا بالحركة والموسيقى والغناء .

مجموعة كوميديات

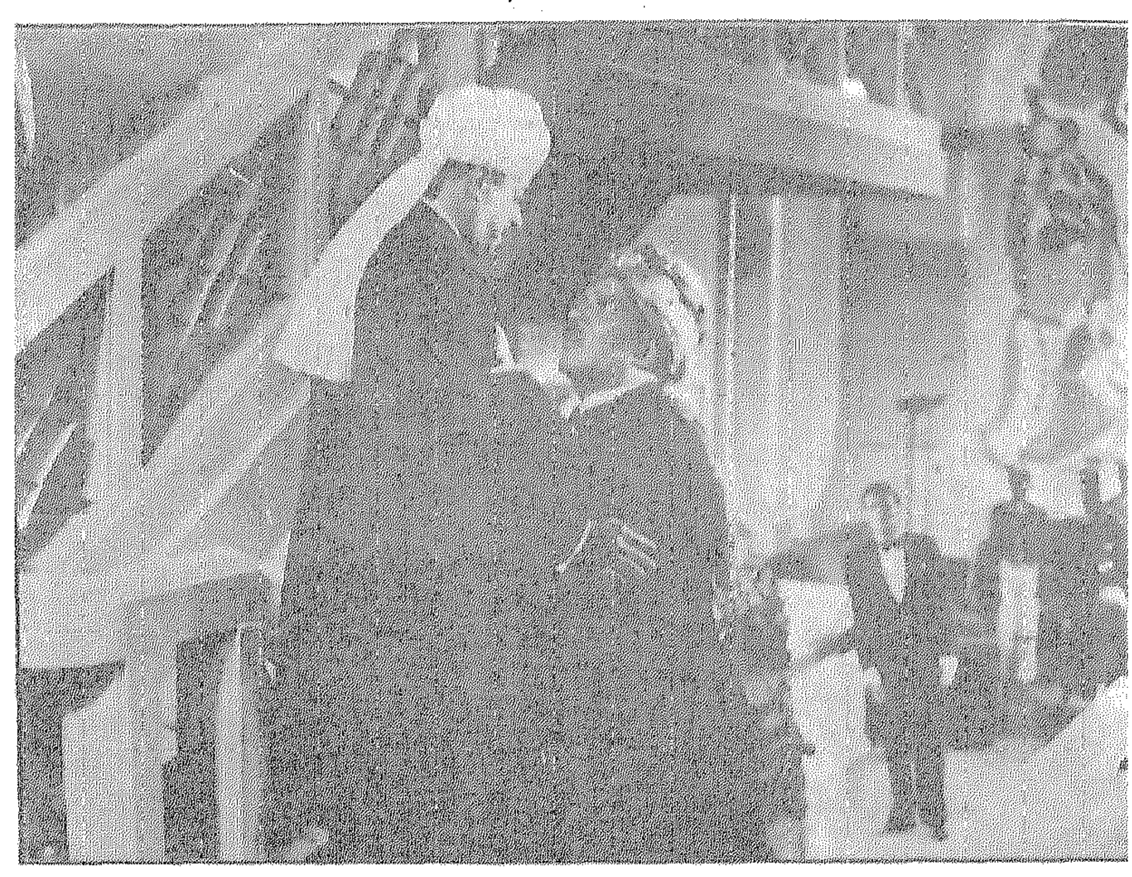
واذا استثنينا فيلم «نفوس حائرة» الذى أخرجه اخوان لاما ؛ وجدنا بقية أفلام الموسم الماضى جميعا كوميديات شعبية لطيفة . وبرز فى هذه المجموعة الاستاذ فوزى الجزايرلى والسيدة احسان الجزايرلى الشهيرة «بأم أحمد » فى فيلمين جميلين هما «مبروك » و «ليلة فى العمر».

واخرج توجو مزراحى للأستاذ على الكسار شريطا مضحكا أيضا سماه «الساعة ٧ »؛ كما أخرج فيلم «أناطبعى كده» ولعب دورى البطولة فيه الاستاذ مختار عثمان وسلوى .

وبالجملة فقد كان موسمنا السينمائى الفائت حافلا بحركة جديدة ؛ زاخرا بوجوه جديدة وأفكار جديدة .

تقويم الهلال ١٩٣٩

نجيب الريحانى فى فيلم «سلامة فى خير»

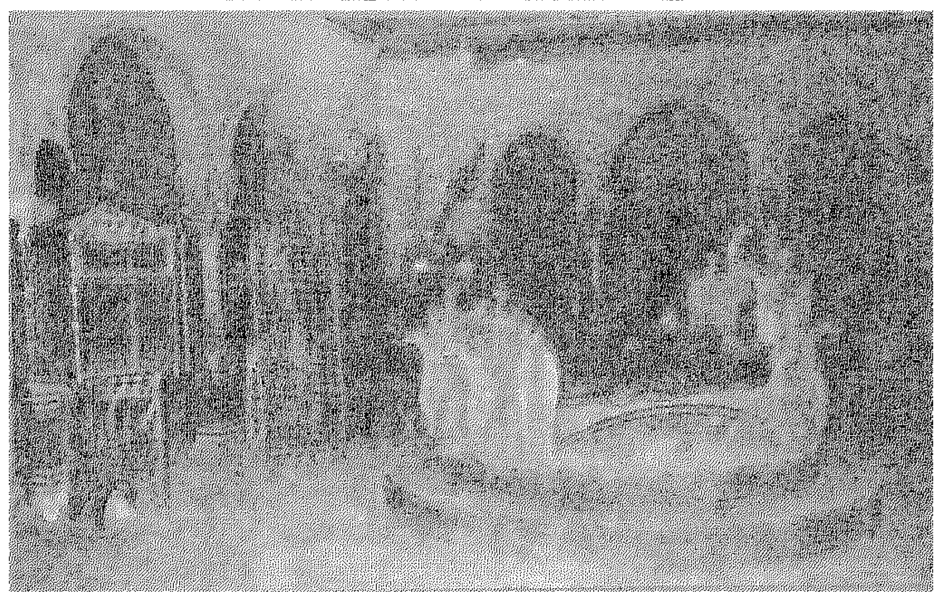




شركة مصر للأستوديوهات والإنتاج السينمائي



أحدث مركز للصوت بالشرق الأوسط



ديكور ألف ليلة المقام بأحدث بلاتوهات مدينة السينما

شركة مصر للاستديوهات والإنتاج السينمائى

شركة مصر للاستوديوهات والإنتاج السينمائى هى الشركة الرائدة فى مجال تقديم الخدمات السينمائية من معدات تصوير وبلاتوهات ومعامل ومركز للصوت ومركز مونتاج وهى فى هذا الصدد تقدم كل جديد عملا على إثراء السينما المصرية بالتكنولوچيا الحديثة لمسايرة الركب العالمى وأملا فى الوصول إلى العالمية والشركة تحتوى على ثلاثة ستوديوهات هى ستوديو مصر وبه عدد أربعة بلاتوهات منها ٢ بلاتوه مكيفة ومركز للصوت وديكورات للتصوير ثابتة عبارة عن حى ونموذج لقلعة صلاح الدين وقرية مصرية بالإضافة إلى سبعة أفدنة أرض زراعية تستغل فى التصوير وستوديو الأهرام وبه ثلاث بلاتوهات مكيفة وحى شعبى وحدائق للتصوير وستوديو النيل وبه بلاتوه كبير مكيف وحى شعبى كامل كما يوجد بمبنى مدينة الفنون أكبر بلاتوه فى الشرق الأوسط حيث تبلغ مساحته حوالى ٨٠٠ متر وهو مكيف ويوجد أحدث مركز للصوت تم افتتاحه عام ١٩٩٤ ومعامل على أحدث ماوصلت اليه التكنولوچيا العالمية ومركز للمونتاج على درجة عالية من الجودة كما أضافت الشركة إلى مجموعة بلاتوهاتها بلاتوة خامسا باستوديو مصر مكيف ويوجد لكل ستوديو ورش لخدمة الديكور من نجارة ونقاشة وتنجيد وتم استيراد عددا ٢ كاميرا على أعلى مستوى من الجودة كما تم تدعيم اسطول وحدات التصوير الخارجي بأحدث السيارات ومعدات الاضاءة والتصوير عملا على تقديم خدمة جيدة تساهم فى النهوض بمستوى الفيلم المصرى .

كما أن شركة مصر للاستوديوهات والإنتاج السينمائى انطلاقا من دورها فى تطوير الخدمة السينمائية وتقديم أحدث ماوصل إليه العالم من معدات سينمائية للنهوض بالمستوى الصناعى للفيلم قررت فى الوقت نفسه خوض ميدان الإنتاج عملا على إثراء السينما المصرية بالفن الراقى والفكر الجيد وتخفيفا عن كاهل المنتجين فى توفير السيولة النقدية والخدمات السينمائية بنسبة مشاركة مساهمة فى تكاليف الإنتاج وسيكون الإنتاج عن طريق مشاركة القطاع الخاص من مكاتب إنتاج وفنانين وفنيين وقد تم بالاتفاق مع شركة مصر للتوزيع ودور العرض وضع الأسس التى على أساسها يمكن تقديم أكثر من ٧٠٪ من ميزانية الفيلم مابين سيولة نقدية وخدمات وخامات سينمائية . وقد بدأت الشركة إنتاجها بمشاركة أفلام أشرف فهمى فى إنتاج فيلم «ضربة جزاء» بطولة فيفى عبده ، كمال الشناوى ، وحيد سيف ، محمود قابيل وآخرين .

أعجوبة مدائن القرن العشرين

هوليوود عاصمة السينما

بين حين وآخر تطلع علينا الصحف على اختلاف أنواعها بما يجد فيها من أخبار ، ومايحدث من حوادث ، حتى أن الطفل الصغير الذى لم تتعد معارفه الجغرافية حدود البلد الذى يعيش فيه ، إذا سألته هل تعرف شيئا عن هوليوود؟ أجابك فى الحال : «كيف لا .. أليست تأتينا منها أفلام شارلى شابلن ودوجلاس فيربنكس ومارى بيكفورد؟» فإذا سألته عن موقعها ولم يكن يعرف ذلك بالضبط ، فليس أقل من أن يجيبك «إنها بلدة أمريكية فحسب» .

من هذا يمكننا أن ندرك مقدار الشهرة التى بلغتها «هوليوود» الآن . والفضل فى ذلك راجع بالطبع إلى فن السينما ، فلولا أن أربابه وأقطابه كانوا يبحثون عن بلدة يتخذونها وسطا لهم على شرط أن تمتاز عن غيرها من البلدان بوفرة ضوئها واعتدال طقسها وجودة مناخها وكثرة مناظرها الطبيعية ورحابة أرجائها ، لولا ذلك كله لبقيت «هوليوود» كما كانت .. ضاحية مهجورة من ضواحى «لوس انجلوس» .

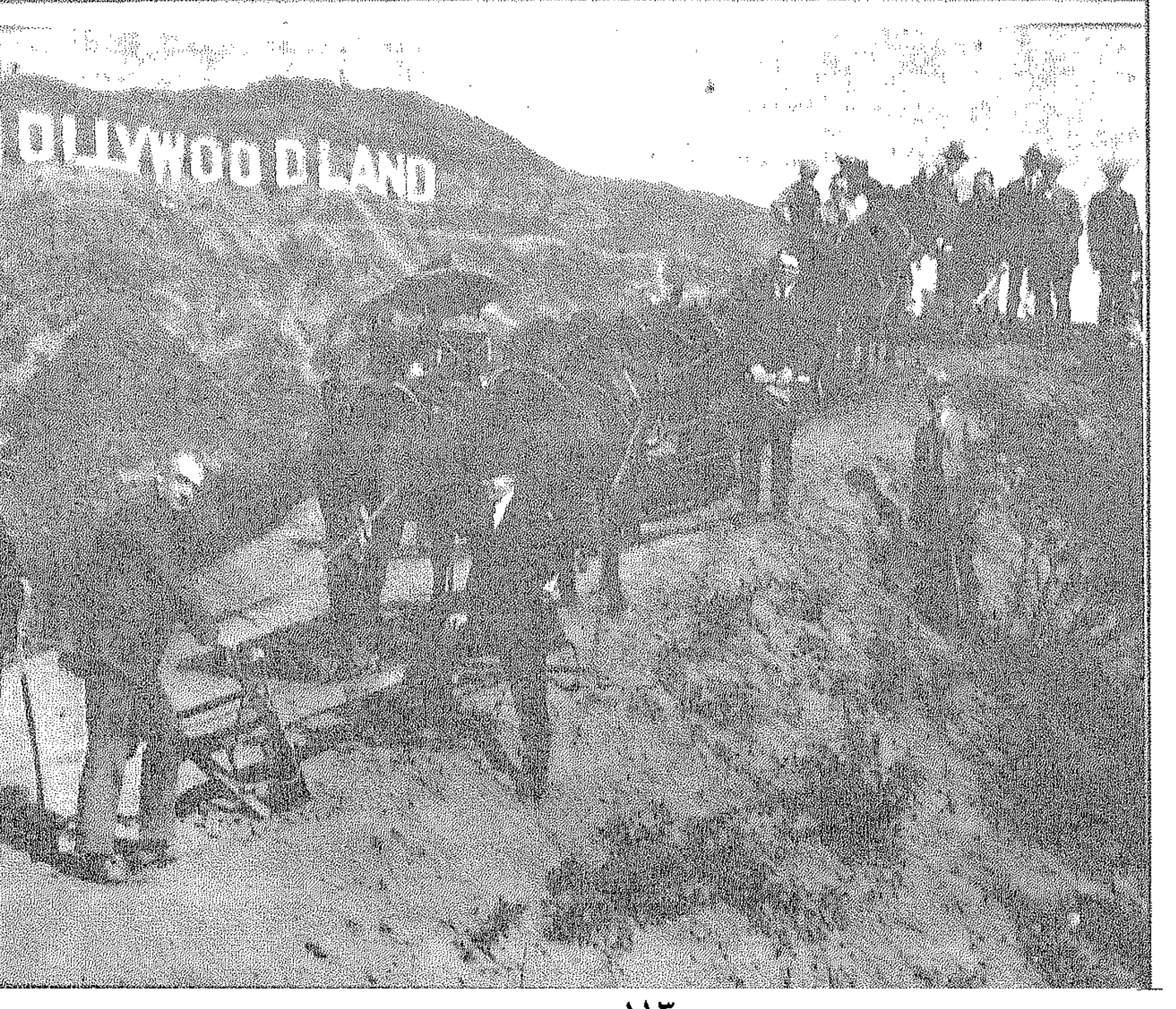
فانظر الفرق الشاسع بين «هوليوود» كما كانت بالأمس وكما هى اليوم ، كانت ضاحية مجهولة لايكاد يعرفها سكان أقرب بلدة إلى لوس انجلوس ، فأصبحت بلدة مشهورة يعرفها سكان العالم قاطبة . كانت بعيدة عن المدنية والحضارة ، فإذا بها اليوم موطنا للعظمة والأبهة ، كانت لايسكنها من الناس إلا نفر قليلون ، فإذا هى الآن تأوى المليون أو يزيد ، وكانت مبانيها أكواخا خشبية متداعية فإذا بها اليوم من الفخامة بمكان عظيم ، وكانت لايمتد فيها سوى خط حديدى تجرى عليه عربات تجرها الجياد ، ولكن الآن تمتد فيها خطوط عدة تجرى عليها عربات تدفعها قوة الكهرباء ، فضلا عن السيارات التى يملكها السواد الأعظم من سكانها . وكانت .. وكانت .. ، ثم أصبحت ..

وأصبحت فيكفيها فخرا أنها «هوليوود» التى يعرفها العالم أجمع ، والتى تحلق فوق ربوعها روح كل ذى أمل عظيم ، روح كل طامح إلى المجد والجاه، والشهرة والثروة .

مساحتها ومساكنها

وإذا كنا نقول إن «هوليوود» ضاحية من ضواحى «لوس انجلوس» فليس هذا معناه أنها كغيرها من ضواحى البلدان .. قرية صغيرة كما قد يتصور البعض ، كلا .. فهى مدينة واسعة النطاق تغطى نحو ست وعشرين ميلا مربعا .

هناك فى تلك المدينة السحرية يقيم مشاهير كواكب السينما فى قصورهم الفاخرة التى شيد معظمها على الطراز الأسبانى ، فهى إذن ليست ـ كما قد يتخيل البعض ـ قصورا عالية تناطح السحب ، كلا .. فهى من البساطة بحيث لايزيد ارتفاع الواحد منها على طابقين يعلوهما سقف من القرميد . وأما الجدران فهى مصنوعة من الجبس البرتقالى اللون ، وأما الغرف الداخلية فهى منسقة تنسيقا بديعا ، ازدانت جوانبها بالمفروشات الجميلة التى يدل اختيارها على سلامة فى الذوق وبعد عن مظاهر الفخفخة الكاذبة ، وتزيد منظر القصر من الخارج بهاء وفتنة ، دوحة خضراء ، ملأى بأشجار



النخيل ، تحيط به إحاطة السوار بالمعصم .

ويشذ بعض الكواكب في تشييد مساكنهم ، بحيث إذا دخلتها تشعر كأنك فى بلدة أخرى غير «هوليوود» فقد شيدت نورماتالمدج منزلها الواقع على ساحل الباسفيك على الطراز العربى ، وشيد چون جلبرت منزله فوق قمة تل على طراز منازل رعاة البقر ، وقد أطلق عليه اسم «عش النسر» لأنه واقع فى أعلى جهة فى «بيفرلى هيلز» بحيث يمكن للمشاهد أن يرى «هوليوود» كلها ممتدة تحت ناظريه ، وقد شيد المأسوف عليه فرد تومسون منزله على الطراز المغربى ، وقد باعته زوجه فرانسز ماريون الكاتبة السينمائية الشهيرة بعد وفاة زوجها بأيام قلائل .

ويفضل معظم كواكب السينما فى «هوليوود» المعيشة وسط المزارع والتلال القريبة من ساحل المحيط ، فإنك ترى فى «بيفرلى هيلز» منازل كورين جريفث ، وصامويل جولدوين، وجلوريا سوانسون ، وانتونيو مورينو .. الخ .

وفضلا عن المساكن العدة التي شيدها مشاهير الكواكب ، فهناك أيضا فنادق عدة يسكنها صغار الممثلين الذين لاتساعدهم أجورهم على اقتناء القصور ، ولعل أشهرها الفندق المعروف باسم «الأوتيل القديم» فهو أول فندق شيد فى هوليوود وقد كان يسكنه شارلى شابلن وتوم ميكس وليليان جيش وغيرهم قبل أن يبلغوا شهرتهم الحالية .

ثم هناك من الفنادق ماتتوافر فيه كل شروط الراحة والرفاهية ، نذكر من بينها فندق «بلازا أوتيل» الذى يبلغ ارتفاعه اثنى عشر طابقا ، وهو يطل على شارع «هوليوود بوليفارد» .

وأعجب مافى هوليوود من المساكن «مدينة البنجالو» الواقعة فى الجنوب ، هناك تمتد هذه المدينة الصغيرة بمساكنها الواطئة التى لايزيد ارتفاع كل منها على طابق واحد ، فكأنها بساط رسمت فى نواحيه هياكل صغيرة بيضاء التفت حولها مروج خضراء ، إذا ما ارتخت عليها أشعة القمر الفضية جعلتها أشبه بقطعة من الماس براقة تلذ الأعين وتسحر الافئدة ، وهذه المساكن الصغيرة «البنجالو» يقتنيها كبار الممثلين أمثال شارلى ودوجلاس، وتالمدج، وباريمور . وهم لايستعملونها للسكن فحسب ، بل يستعملونها أيضا لتغيير الملابس التى يرتدونها أثناء تمثيل رواياتهم ، ولعمل الماكياچ والتواليت اللازم للوقوف أمام «الكاميرا» آلة التصوير، ومدينة «البنجالو» هذه واقعة خلف مسورات «يونيتد أرتستس» التى تحجبها عن أنظار السياح الذين يفدون إلى «هوليوود» كل عام لرؤية كواكبها .

وليست «هوليوود» مقصورة على سكنى الممثلين ومن إليهم من المشتغلين

بهذا الفن ، فهناك أصحاب صناعات أخرى سنذكرهم فيما بعد ، يعاشرون الكواكب ويرونهم كل آن وحين ، ويمكننا أن نطلق على «هوليوود» اسم «عصبة الأمم» . فانك تجد فيها فضلا عن الأمريكى ، والفرنسى ، والألمانى ، والإيطالى ، والياباني، والصينى والمغربى و .. و .. الخ . كل له عمل يؤديه ، وكل له دور فى ذاك المجهود الهائل الذى نشاهد نتائجه على الستار الفضى .

***

طبيعتها

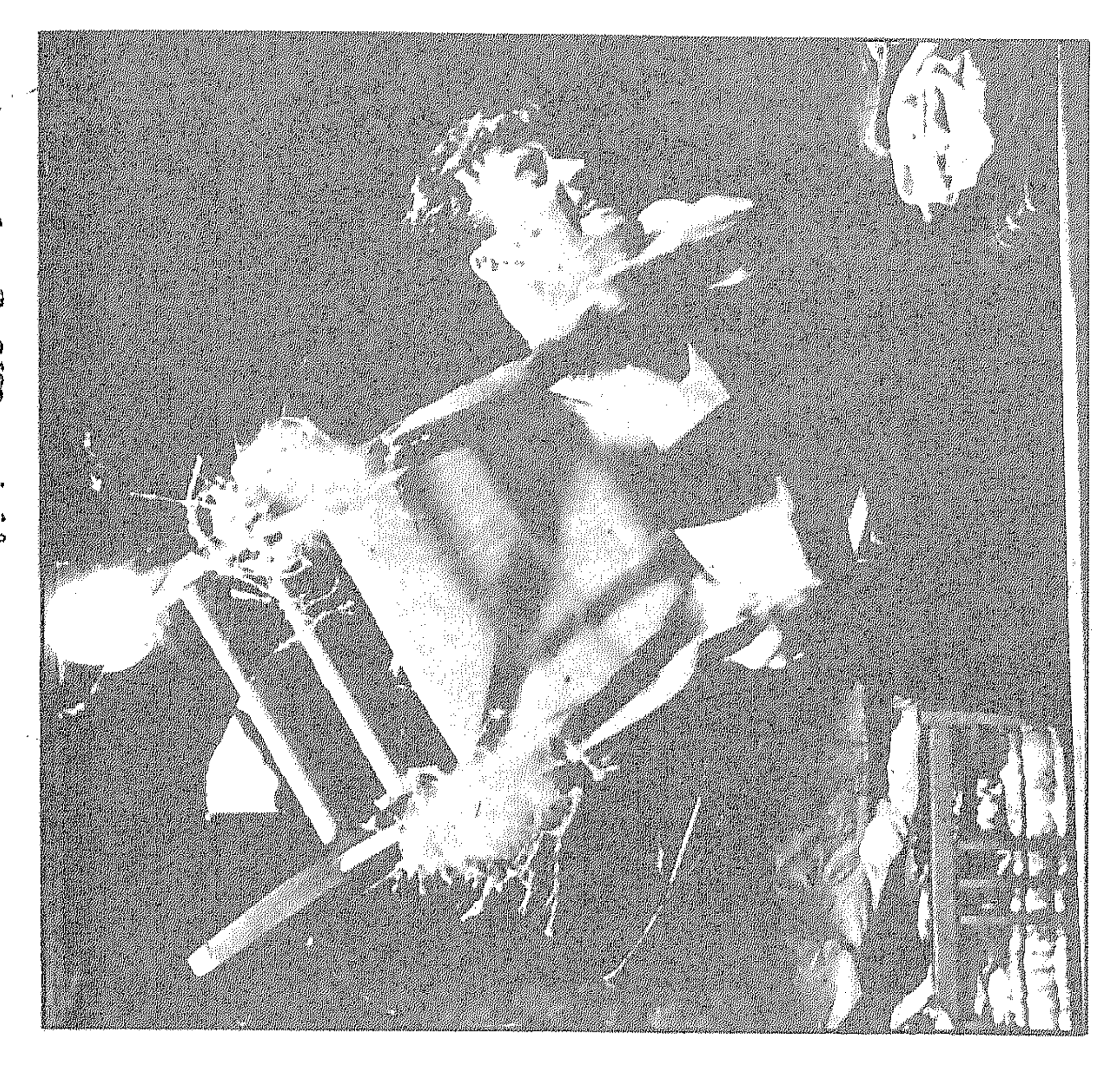
وإذا تكلمنا عن «هوليوود» من الوجهة الطبيعية ، فإننا نقول إن مناخها من أهم العناصر التى تساعد على إخراج الأشرطة دون أى صعوبة يلاقيها المخرجون أثناء تأدية وظائفهم . فهناك تؤخذ لقطات كثيرة تحت سماء هوليوود ذات الشمس الوهاجة ، وهناك يكون الجو دافئا حتى فى أواسط فصل الشتاء .

هذا من جهة المناخ ، وأما من جهة المناظر الطبيعية فحدث عنها ولا حرج ، هنالك السر الذى جعل المخرجين يفضلونها على غيرها من البلدان لإخراج أشرطتهم ، فانه فضلا عن وفرة المناظر الطبيعية وفساحة الارجاء ، فان الجهات المحيطة بها تمتاز أيضا بكثرة المناظر التى تغنيهم عن السفر إلى أقاصى أطراف المعمورة .

ففى الإمكان أن تترك أى «استوديو» فى هوليوود فى الساعة السادسة صباحا ، ولاتمضى ساعة ونصف حتى تجد نفسك فى مزرعة فسيحة عن ١٧٠٠٠ فدان ، وفى مدة أربع ساعات تجد نفسك وسط سلسلة جبال شاهقة ترى كثيرا على الستار الفضى فى روايات رعاة الأبقار ، وفى ظرف يوم ونصف يمكن الوصول إلى مكان مغطى بالثلوج يؤخد فيه الكثير من المناظر الثلجية . وفى مدة ثلاثة أرباع ساعة يجد الإنسان نفسه على ساحل المحيط الباسفيكى وفى مدة ثلاث ساعات يصل إلى صحراء واسعة استخدمت كثيرا فى تصوير الروايات الصحراوية ، وفى ظرف ساعة يمكن الوصول إلى ميناء بحرى كبير يعد ثالث موانىء ولايات المتحدة من حيث كبرها وسهولة التجاء السفن إليها ، وإذا احتاج المخرج إلى جزيرة لتصوير بعض مناظر تقع حوادثها فى إحدى جزر المحيط، فجزيرة «كاتالينا آيلند» توفر عليهم مشقة الانتقال .

أمام هذا كله تعد «هوليوود» أغنى مدن العالم بوفرة مناظرها الواقعة داخل تخومها، والمحيطة بها . ولا نبالغ إذا قلنا إن «هوليوود» هى العالم أجمع ، وان العالم يوجد فى «هوليوود» .

***



الصناعة حقة السينما في هوليوود منذ بدايتها

صناعاتها

إن أول مايتبادر إلى الذهن إذا ماأردنا أن نتكلم عن صناعات هوليوود ، هو أن هذه المدينة ليس فيها من الصناعات غير صناعة السينما ، ولكن الواقع غير ذلك ، فهناك صناعات أخرى سنتكلم عنها بعد أن نتحدث إلى القارىء عن صناعة السينما فهى الأولى بين صناعات «هوليوود» .

هناك يهتمون بصناعة السينما اهتماما عظيما يأخذ عليهم كل مشاعرهم ، فلا تكاد تخطو خطوة إلا وتجد شيئا يشعرك بسلطان هذا الفن وعظمته ، ترى هنا دارا من دور التصوير قامت فيها الحركة على قدم وساق ، وترى هناك جماعة من الممثلين وقوفا فى أحد الشوارع ، يمثلون منظرا من المناظر ، وأمامهم المصورون يخطفون مناظرهم من جهات مختلفة ، وفى مكان آخر ترى عدة سيارات تقل نفرا من

الممثلين والمخرجين والمصورين ومن إليهم ، مخترقة الشوارع قاصدة أحد الأمكنة البعيدة للتمثيل .

وإذا دخلت أحد «الاستوديوهات» ليلا لاتكاد تميز هل أنت فى ليل حقيقة أو فى نهار وأنت حالم؟ فالاقواس الضوئية التى يستعملونها أثناء التصوير ليلا ، لها من القوة مايجعل من الليل البهيم نهارا زاهيا ، ومن الظلام الدامس نورا يخطف الأبصار .

والاستوديوهات التى تصنع فيها أشرطة السينما فى «هوليوود» لايقف حصرها عند حد . لاتراها العين فى الشوارع والمنحنيات ، كلا .. قلما تميز واحدا منها هناك ، فهى كلها واقعة خارج «هوليوود» وعلى بعد أميال منها .. تراها قائمة كأنها البروج المشيدة تشهد بعظمة فن السينما ومنزلته بين الفنون والصناعات .

فلو أنك قمت من «هوليوود بوليفارد» وأردت أن تقصد «استوديو يونيفرسال» ـ وهو من أكبر وأقدم مصورات هوليوود ـ لوجدت أمامك نحو خمسة أميال تقطعها شمالا للوصول إلى هناك ، وقد تعجب إذا قلنا إن هذا الاستوديو ، أو هذه المدينة بعبارة أفصح، لها عمدتها الخاص ومكتب للبريد ومحطة للبوليس ورجال المطافىء ومزرعة لتربية الدواجن وعلى بعد أميال قلائل من مدينة يونيفرسال تجد «استوديو فريست ناشنال» . وهو من أفخم وأحدث مصورات هوليوود وأكثرها إنتاجا للأشرطة . وفى الجهة الجنوبية من هوليوود ، وعلى بعد سبعة أميال منها تجد «كالفرسيتى» . هناك ترى «استوديو مترو جولدوين ماير» ـ وهو مدينة صغيرة مستقلة بذاتها ، وعلى مقربة منه «استوديو دى ميل»



و «هال روش» .

وعلى بعد أميال من «لوس انجلوس» ترى «استوديو وارنز إخوان» وعلى مقربة منه استوديو شارلى شابلن ، واستوديو بيكفورد فيربنكس ، واستوديو هارولد لويد ، و «استوديو يونيتد أرتستس » حيث تخرج أشرطة نورما وكونستانس تالمادج وجون باريمور وجلوريا سوانسون وغيرهم من مشاهير الممثلين أصحاب الثروات الهائلة ثم ترى أيضا «استوديو فوكس فيلم» ، وهو واقع على جانبى «وسترن افنيو» عند تقاطعه بشارع «سانسيت بوليفارد» وفى الجهة الواقعة بين شارعى «هوليوود بوليفارد» و «سانسيت بوليفارد» يقع «استوديو بارامونت» المعروف باسم «فيمس بلايرزلاسكى» .

وفى الجهة الشرقية الواقعة خارج هوليوود يقع مصور «ماك سنيت» حيث تمثل معظم أشرطة فتيات البحار . إذ إن هذا الاستوديو متخصص فى إخراج هذا النوع من الأشرطة وغير ذلك من الاستوديوهات التى نترك للقارىء اكتشافها ، ففيها مايغنى عن الوصف بالكلام .

ولا ننسى فى هذا المقام أن نأتى على ذكر «مكتب الوظائف السينمائية» ، فان هذا المكتب أو بعبارة أخرى هذه المصلحة الكبرى ، تمد شركات السينما بمن تطلبهم من ممثلين وممثلات ومن إليهم . ففى سجلاتها تقيد آلاف الوافدين إلى هوليوود من رجال ونساء وأطفال على أمل الاشتغال بالسينما ، وإن المشاهد ليرى أمام هذه الدار صفوفا متراصة من النساء والرجال كل ينتظر دوره للسؤال عن عمل له ، وكم من آمال حطمت هنا ، وكم من أقدام حفيت ، وكم من ضحايا راحت فداء فن السينما ، وكم من بائس انتحر ، وكم من غنى أفلس ، وكم ... وكم .. كل ذلك فى سبيل الاشتغال بصناعة السينما التى أصبح دون منال مركز فيها خرط القتاد .

***

متاجرها وملاهيها

وبجانب صناعة السينما ومايتصل بها من صناعات ، توجد فى هوليوود متاجر وملاهٍ يضيق عن حصرها المقام ، ولنطرق «هوليوود بوليفارد» هنيهة لنرى مافيه من مشاهد ومايجرى فيه من حوادث فهو أعظم شوارع هوليوود حركة وأكثرها ملاهى ومتاجر .

نرى فى الجانب الشمالى من هذا الشارع مطعم «هنرى رستورانت» الذى كان شارلى شابلن ينفق عليه من حسابه الخاص ثم تركه لرجل ألمانى مازال يديره حتى الآن . يقصد هذا المطعم معظم كواكب هوليوود كلهم يحب مديره «هنرى برجمان» فهو رجل عمل ونشاط . يفتح مطعمه نهارا وليلا وماأكثر ما تكون الحركة فيه

عند الساعة الثانية بعد منتصف الليل ففى هذه الساعة يذهب إلى هناك كثيرون من ممثلى السينما وكتابها والمشتغلين بها لتناول الساندوتش التركى والقهوة التركية اللذين اشتهر فى صنعهما «برجمان» دون غيره . وقد ظهر هذا المطعم فى كثير من روايات شارلى شابلن ، وعلى مقربة من مطعم هنرى ، نرى أكبر مصرف فى هوليوود وقد ظهر أيضا فى بعض من روايات السينما التى تظهر فيها المصارف ، وأمام هذا المصرف متجر لبيع الأحذية والجوارب ، وعلى مقربة منه حانوت للحلاقة يفضله كواكب هوليوود على غيره من الحوانيت.

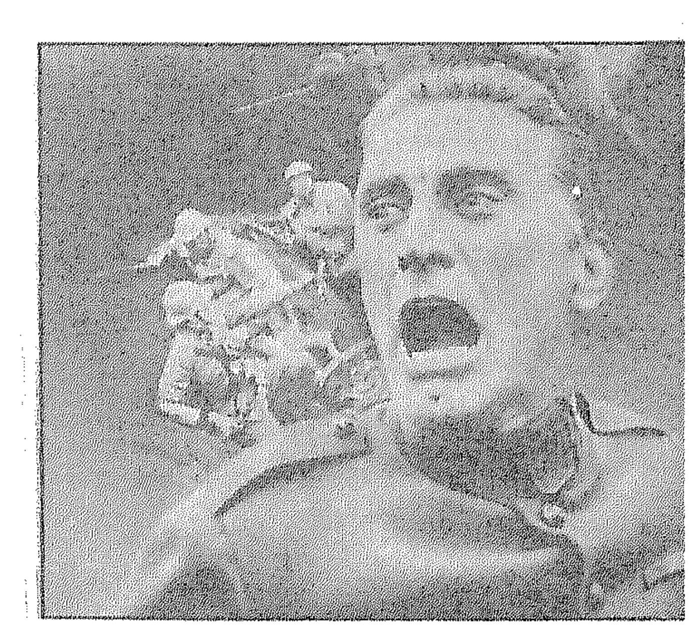
وفى الجهة الجنوبية من البوليفارد ترى دار «سينما جرومان المصرية» . وهى من أفخم دور السينما فى هوليوود وأجملها تنسيقا وأغربها تشييدا ، بناها مؤسسها «سيد جرومان» على الطراز المصرى القديم ، كل مستخدميها يرتدون الملابس المصرية القديمة. فالداخل إلى هذه الدار يشعر كأنه رجع إلى الوراء آلاف السنين ، إذ يجد نفسه محاطا بكل ماهو مصرى قديم ، أو بعبارة أخرى يشعر كأن الفراعنة بعثوا من جديد فى هوليوود ، فأصبح يعاشرهم ويشاركهم لهوهم وطربهم .

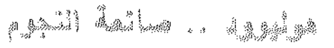
وعلى مقربة من تياترو جرومان ، ترى «مقهى بوليه» الذى يتردد إليه صغار الممثلين بملابسهم التمثيلية ، لتناول الغذاء على مقربة منه «مقهى مونمارتر» ، وهو أشهر وأفخم مقاهى هوليوود ، يتردد إليه مشاهير الكواكب لتناول الغذاء وإقامة الحفلات ، الحركة فى هذا المقهى تفوق غيرها نشاطا ، حتى أن الداخل إليه يصعب عليه الحصول على مكان فيه إذ لم يحجز قبل ذلك بليلة أو ليلتين .

وعلى مقربة من المونمارتر «تياترو الكابتن» الذى تمثل فيه الفرق المسرحية التى تزور هوليوود وبالقرب من هذا التياترو دار «سينما جرومان الصينية» . وهى دار جديدة بناها جرومان على الطراز الصينى وهى واقعة على مقربة من «هوليوود أوتيل القديم» الذى ذكرناه فى أول هذا المقال .

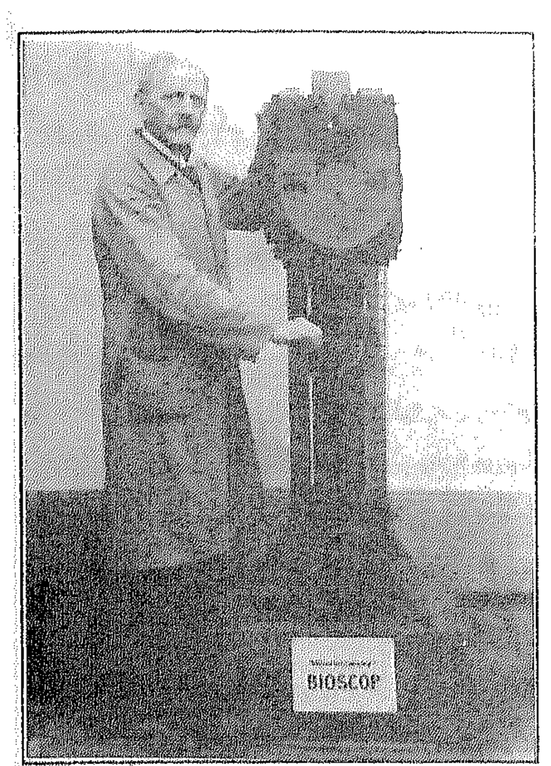
وهناك متاجر يمتلكها بعض ممثلى السينما ويفاخرون بامتلاكها أيما فخار، مثلا لذلك : «إدنا فلوجرا» شقيقة «فيولا دانا» فهى تدير معهدا للجمال تقصده للتطرية كثيرات من ممثلات هوليوود . وأيضا كاثلين كليفورد ، فهى تملك عدة حوانيت لبيع الازهار . وعلى الرغم من أنها تبيعها بأسعار غالية فإن الاقبال على حوانيتها يفوق حد الوصف و و« هانتلى جوردون » يدير متجرا لبيع الجوارب ، و«ماريون ديفيز» تمتلك حانوتا لبيع المثلجات . و.. الخ .

وليس ذلك كل مافى هوليوود من متاجر وملاه ، فهناك مئات منها يضيق المقام عن





هوليوود .. صانعة النجوم



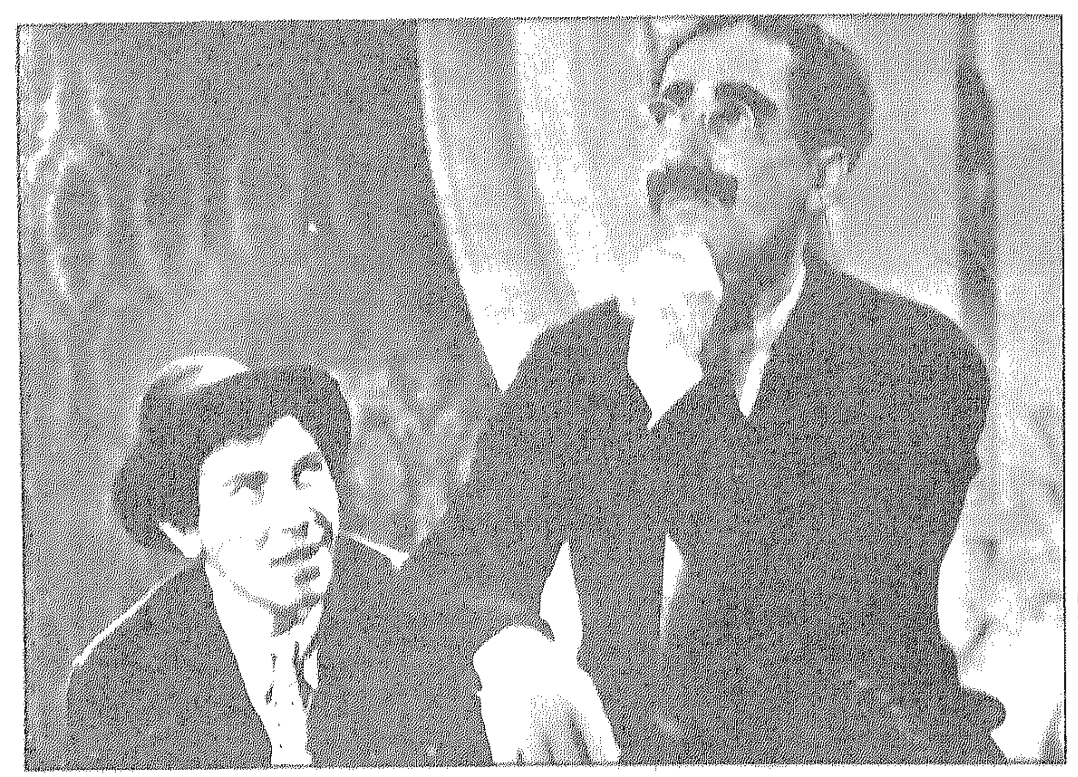
التطور هنا ... أولا ..

سردها ويكفى أن نقول إن الحركة فيها تفوق مانراه فى أعظم مدائن العالم كنيويورك وباريس ولندن وبرلين وما إليها من العواصم الشهيرة .

***

وارداتها وصادراتها

بلاد العالم كلها تعامل بعضها بعضا ، فبقدر ما تأخذ هذه من تلك ، يجب على الثانية أن تأخذ من الأولى مقدارا يحفظ النسبة موزونة بينهما ، ولكن هوليوود تمتاز عن بلاد العالم أجمع بأنها قد تأخذ ولا تأخذ أيضا ، ولكنها تعطى على الدوام ، فبينما لا يصدر إليها شيء من مصر مثلا ، نرى هذه ترد إليها كل عام مئات من الروايات السينمائية التى تصنع هناك وهكذا عرفت هوليوود كيف تجعل العالم أجمع يحتاج إلى مصنوعاتها دون أن تحتاج إليه إلا من حيث توزيع أشرطتها عليه وإننا نعرف شدة تعصب الأمريكيين ضد المصنوعات الأجنبية ، ولهذا تكتفى هوليوود بتوريد حاجاتها ولوازمها من أمريكا نفسها ، فان كان لهوليوود فضل على أمريكا ، فهذا الفضل راجع إلى تشجيعها الصناعات الأمريكية دون غيرها من الصناعات. هذا ، ومع أن إنجلترا أقامت على المصنوعات الأمريكية حربا طاحنة ، ولكنها لم تقدر على الوقوف أمام صناعة السينما ، فأشرطة أمريكا مازالت تفيض عليها كالسيل الجارف ،



الإخوان ماركس

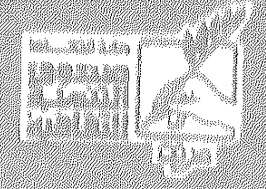
وذلك لأنها لايمكنها أن تستغنى عنها ، مع أنها ـ أى إنجلترا ـ بلغت الآن مكانة لا بأس بها فى إخراج الأشرطة من حيث فخامة المناظر وقوة الإخراج واتقان التمثيل .

وإذا صح أن نعامل الإنسان من حيث انتقاله من بلد إلى آخر ، بان نقول عنه إنه وارد إنجلترا أو صادر أمريكا ، فان هوليوود وقد تفوقت على غيرها من البلاد فى توريد الممثلين والمخرجين وغيرهم من الفنانين دون تصديرهم فانه لايمضى عام دون أن يكون بين وارداتها نفر كثيرون من هؤلاء يمتازون بأنهم خلاصة المشتغلين بهذا الفن فى الخارج، فهى تغريهم بالمرتبات الضخمة والبروباجندة الرنانة فلا يلبثون حتى يهجروا بلادهم إلى هوليوود سعيا وراء المال ، والشهرة وهوليوود بدورها تستغلهم وتستغل مواهبم التى قلما يوجد مثلها لدى الأمريكيين .

***

هذه هى هوليوود أعجوبة مدائن القرن العشرين ، وهى فضلا عن أنها أغنى بلاد العالم طرا وأكثرها نشاطا وأعظمها لهوا وطربا ، فهى تكتنفها الأسرار من كل جانب ، وتملؤها المآسى والفواجع ، وبالرغم من ذلك كله ، ليس هناك من يحجم عن النزوح إليها لو استطاع إلى ذلك سبيلا .

صندوق التنمية الثقافية





• مكتبة الجيزة العامة •

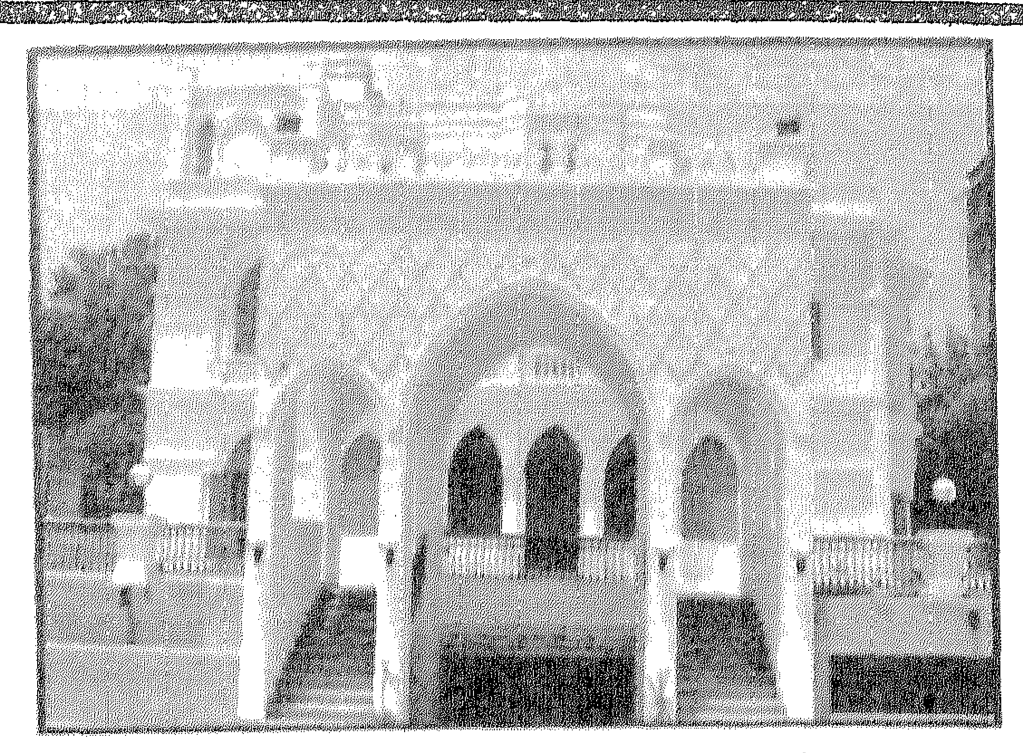
- أكبر مكتبة عامة فى محافظة الجيزة .
- أول مشروع ثقافى يقام بالتعاون بين جهة حكومية (صندوق التنمية الثقافية) ومؤسسة أجنبية خاصة (برتلسمان الألمانية) .
- المقر : قصر الطحاوية ٤ ش الطحاوية / ناصية شارع النيل - محافظة الجيزة .
- المساحة : ٤٩٥١ متر مربع .
- تم تخصيصه لوزارة الثقافة فى ١٥ ديسمبر ١٩٩٢ بقرار من السيد رئيس الجمهورية .
- المكتبة تضم ١١٠ ألف وسيلة ثقافية .

المكتبة تخدم المؤسسات الثقافية الأخرى :

- تقدم المكتبة خدماتها الاستشارية إلى المختصين .
- يتم إعارة خزانات الكتب للمدارس وتخصص ١٥٠٠٠ وسيلة لهذا الغرض .

* موعد الافتتاح ٢٢ مارس ١٩٩٥ .

في خدمة القارئ المصري



• مكتبة القاهرة الكبرى •

- أول مكتبة عامة لعاصمة مصر حتى الآن .
- تحتوى على أول مكتبة متخصصة فى تاريخ القاهرة .
- قام صندوق التنمية الثقافية بتمويل إعداد مكتبة القاهرة .
- تضم صالات اطلاع فى جميع المعارف والعلوم وتحتوى على ٨٠ ألف كتاب ومطبوعة .
- المكتبة تضم مجموعة هامة من الوثائق والمخطوطات التاريخية الخاصة بالقاهرة .
- تولى الإشراف على عملية الإعداد للمكتبة لجنة مشكلة برئاسة الكاتب الكبير كامل زهيرى وعضوية مجموعة من المتخصصين والخبراء .
- يتم اختيار مراسلين للمكتبة فى أنحاء العالم لتزويدها بكل ما هو جديد عن القاهرة وتاريخها .

* موعد الافتتاح آخر يناير ١٩٩٥

هوليوود ضد أمريكا
أكذوبة جديدة !!

بقلم : مصطفى درويش



الكتاب يقرأ من عنوانه ، وإذا كان كتاب « مايكيل ميدفيد» الأخير عنوانه « هوليوود ضد أمريكا .. الثقافة الشعبية والحرب على القيم التقليدية» ، فذلك يعنى أنه كتاب معاد لمصنع الأحلام ، وما ينتجه من أفلام ، لا يحسن الاطمئنان إليها ، والسكوت عليها .

بل قد يكون من الخير ألا يخلى بينها وبين الشباب والحق أنه لكذلك ، ويكفى الوقوف عند عناوين أجزائه الأولى المكرسة لوصف وتحليل أفلام مصنع الأحلام وهى « مصنع السموم » ، « الهجوم على الدين » ، « العدوان على العائلة » ،

و«تمجيد القبح » ، يكفى ذلك حتى تتضح لنا الملامح الرئيسية للكتاب ، والمقصود من نشره فى هذه الأيام .

بيان تشهيرى

والجدير بالذكر هنا أن الكتاب يبدأ هكذا « غرام أمريكا الطويل الأمد بهوليوود انتهى »

وهذه البداية التى لا تتسم بالقصد والاعتدال ، إنما تذكرنا ببداية بيان « ماركس » و « إنجلز » فى سالف الزمان شبح يطارد أوروبا . شبح الشيوعية !!

وبداءة صاحب « هوليوود ضد أمريكا » ناقد يهودى أمريكى ورب أسرة سعيدة من زوجة وثلاثة أطفال ، يشاركهم أسباب السعادة كلب كبير ، وأحد أشقائه يعمل مهندسا للألكترونيات فى إسرائيل .

ومنذ اثنتى عشرة سنة ، وهو يعمل ناقدا سينمائيا لحساب شبكات التليفزيون الأمريكى . والآن هو صاحب برنامج تابع للقناة الرابعة فى التليفزيون الانجليزى اختار له اسما غريبا كل الغرابة « أسوأ سيئات هوليوود »

وقد أحدث كتابه ضجة كبرى ، عند نشره فى الولايات المتحدة وانجلترا . ولعل خير دليل على ذلك ما فعلته مع الكتاب جريدة « الصانداى تايمز » فى عددها الأسبوعى واسع الانتشار ، عندما جعلته عنوانا رئيسيا مثيرا على صفحتها الأولى .

وفوق هذا ، أفردت له غلاف ملحقها المخصص للثقافة ، مع عديد من الصفحات .

قبل السقوط

وأعجب العجب أن الكتاب لعب دورا فى سقوط « جورج بوش » ، إذ اعتمد عليه هو ونائبه « دان كويل » فى حملتهما الانتخابية التى أقاماها على أساس الحفاظ على قيم العائلة الأمريكية ومثلها العليا المهددة بما تبثه أجهزة الاعلام .

وكان تركيزهما فى الحملة على خطر التليفزيون أولا ، لا سيما برنامج النجمة «كانديس برجن » الذى اشتهر تحت اسم « ميرفى براون » .

وفيه تدعو إلى تحرر المرأة من فكرة الزواج ، وما ينجم عنها من قيود وأعباء جسام

وثانيا أفلام هوليوود لما تنطوى عليه من أفكار تفل العزائم وتثبط الهمم ، وتصد الشباب عن العمل وترده عن الأمل ، وقد تدفعه إلى نشاط عقيم .

واعتمدا فى ذلك على كتاب من تأليف ناقد على دراية واسعة بهوليوود وأفلامها يعيش فى كاليفورنيا حيث مصنع الأحلام ، وحيث يشاهد على مدار كل سنة حوالى ثلاثمائة فيلم . هذا فى الوقت الذى لا يرى فيه المواطن الامريكى العادى فى المتوسط سوى فيلمين وكأن لسان حالهما يريد أن يقول للشعب الأمريكى وشهد شاهد من أهلها على فساد الأفلام .

وبطبيعة الحال ، أهاج ذلك الاستغلال الكتاب النذير ملوك السينما .

فكان أن تحركوا ، هم ونجومهم الكبار فى حملة دعائية ضارية ضد بوش ونائبه ، ولصالح خصميهما « بيل كلينتون » و « آل جور » وبحكم تأثير النجوم الكبار على الرأى العام فى أمريكا ، كان الفوز من نصيب « كلينتون » ونائبه .

أحلام وسموم

وعلى كل ، يعتبر صاحب الكتاب أكثر رجل مكروه فى هوليوود الآن لماذا ؟

لأنه يزعم فى كتابه النذير أن صانعى الأفلام انفصلوا عن الناس العاديين بأفلامهم المليئة بصور الجنس والعنف واليأس .

« فالآن الأمريكيون يرون فى صناعة الترفيه عدوا قويا ، رهيبا غريبا يهاجم أعز قيمنا ويفسد أطفالنا ، لقد تحول مصنع الأحلام إلى مصنع السموم .

ورسالة هوليوود إلى العالم قاتمة أقرب إلى السواد ، يستبد بها القبح وغرائب الانحرافات تكاد تعادى معظم آمال وتوقعات الناس ، فأفلامها غالبا ما تهاجم مؤسسة الزواج ، تسخر من الأديان ، تمجد العنف ، تحتقر السلطة ، وأية عقيدة تدعو إلى حب الوطن والافتخار به» .

ولتدليل على صحة مزاعمه ، اختار أفلاما مثل « النوم مع العدو » و « تلما لويز » فهذان الفيلمان ، فى رأيه ، إنما يعرضان إلى الحياة الزوجية ، على وجه الخوف منها والاشمئزاز . وعنده أن «الغريزة الأساسية » فيلم لا هدف له سوى الهجوم على ما يتعقده الناس من أن الالتزام بالقانون ، والاحترام له فيه حماية لهم من عاديات الزمان

فالبطل «مايكل دوجلاس » فى الفيلم يحب عدم إطاعة الأوامر ، والجنوح إلى التصرف حسبما يهوى ويشاء وحسبما يراه محققاً لهزيمة خصومه المجرمين

ميثاق الشرف

ويناقـش « ميدفيد » فـى كتابه دوافـع المخـرجين والمنتجـين إلـى عمل أفلام قوامها التفضيل لكـل ما هـو منحـرف ، مفسـد ، مثـل « صمت الحمـلان » ، «رأس الخـوف» و « الطباخ اللص وزوجته وعشيقها » .

ولا يتورع عن مهاجمة زملائه النقاد ، لأنهم أشادوا بهذه الأفلام ، وأمطروها بوابل من جوائز الأوسكار ، وغيرها من الجوائز كثير .

ومع ذلك فلم ينحدر إلى حضيض المناداة بعودة الرقابة على الأفلام .

كل ما ينادى به من حين لآخر ، هو إعادة التوازن إلى صناعة السينما ، بحيث يضع مبدعو الأفلام فى الاعتبار ، وهم فى سبيلهم إلى اتخاذ قرار بإنتاج فيلم ، ما سيكون له من تأثير على المجتمع سواء بالسلب أوبالإيجاب (ألا يذكرنا هذا النداء بميثاق الشرف الذى يدعو إليه البعض عندنا بين الحين والحين)

عربدة الضوضاء

وطبعا لم يقف أصحاب الأمر والنهى فى عاصمة السينما ولا النقاد مكتوفى الأيدى ، إزاء ما جاء فى الكتاب من اتهام للأفلام .

فمثلا « فارايتى» أعرق مجلة للفن والترفيه فى العالم ، تصدت لكتابه قائلة إنه « يتيح لنا أن نرى بنظرة ملؤها الجزع ، ماذا يحدث لعقل مستبد ، لا ينعم بروح الدعابة ، عندما يغرق فى ضجيج ثقافة الجماهير » .

وأيدتها فيما ذهبت إليه جريدة « ديترويت نيوز » بقولها إن « الكتاب ليس عن هوليوود ، بقدر ما هو عن الضجة والضوضاء التى تعربد فى دماغ «ميدفيد» . وفى تعليق لها عمـا جـاء فـى الكتـاب قالت « لـورا زيسكـين » منتجـة فيلـم « امرأة جميلة » «لا أعتقد أن هذا الرجل - تقصد « ميدفيد» - هو صوت الأخلاق الأمريكية فضلا عن أنه ليس لديه ما يؤهله لتقديم نفسه بوصفه صاحب ذلك الصـوت» . ودفـاعا عـن نفسـه زعـم «ميدفيد» أن رد فعل المبدعين في هوليوود ، كان لصالح الكتاب فنصف دستة من الممثلين والمخرجين الفائزين بالأوسكار منحوه تأييدهم دون أن يفصحوا عن ذلك علنا .

والوحيد حتى الآن الذى أعلن عن تأييده للكتاب هو « ريتشارد دريفوس » الفائز بأوسكار أفضل ممثل رئيسى عن أدائه فى فيلم « فتاة الوداع » (١٩٧٧) عندما قال للصحافة إنه متفق مع خمسة وتسعين فى المائة مما جاء فى الكتاب .

«ولجواشتراهاس » مؤلف سيناريو « الفريزة الأساسية » و « سيلفر » ، رأى آخر حاصله أن المفتاح لفهم هوليوود ، هو الربح ، فالاستديوهات لن تتورع عن إنتاج أى فيلم يحقق لها ربحا أكيدا .

غير أن « ميدفيد » يرد على ذلك بقوله إن دافع الربح لا يستطيع بمفرده أن يفسر حالة الغرام بين هوليوود والعنف وكل ما هو غريب وعجيب .

فالأفلام العائلية لاتزال تحقق حتى يومنا هذا أرباحا تزيد بكثير عما يحققه غيرها من الأفلام .

صمت الأبرياء

ومما يثير الدهشة أن أكبر قدر من غضب صاحب الكتاب ، إنما نراه منصبا على «صمت الحملان» فعنه يقول : « فى ليلة الثلاثين من مارس ١٩٩٢ ، وأمام عدسات تليفزيون ترسل ما تلتقطه إلى ألف مليون مشاهد ، قامت مؤسسة هوليوود بتقديم عرض درامى للقبيح الذى تحتضنه بحماس شديد ، عندما منحت أكاديمية السينما للفنون والعلوم أهم جوائزها إلى « صمت الحملان » . وفى عرضه لقصة الفيلم ، قال إنها تدور حول قاتل عشوائى مولع بارتداء ملابس النساء يختار ضحاياه من بين نساء أجسادهن تميل إلى البدانة . وبعد اختطافهن ، يحتجزهن فى بئر حيث يحرمهن من الطعام زمنا . يكفى لفقدهن جزءا من وزنهن . ثم يقوم بذبحهن ذبح الشاة ، وغرضه من كل ذلك الجهد الجهيد ، أن يترهلن فيسهل سلخ جلودهن بما يتيح له أن يصنع فساتين تشعره حين يرتديها أنه من الجنس اللطيف .

وغنى عن البيان أن إدارة المباحث الاتحادية الأمريكية تسعى جاهدة إلى إلقاء القبض عليه ، وبخاصة بعد قيامه باختطاف الابنة الوحيدة لعضو بارز فى مجلس الشيوخ .

وهى فى سبيل تحقيق ذلك انحصر أملها فى قاتل عشوائى آخر أشد هولا ، لأنه أستاذ فى علم النفس . وكان قبل إلقاء القبض عليه لا يستطعم فى الأكل إلا لحم بنى الإنسان ويعرف الكثير عن نفسية القتلة العشوائيين .

مذبحة الحملان

والغريب فى أمر صاحب الكتاب ، أنه وهو فى مجال العرض والنقد لقصة الفيلم وأبطالها ، أغفل ذكر البطلة الرئيسية « جودى فوستر» ودورها الإيجابى كضابطة مباحث فى القبض على المجرم العشوائى قاتل النساء .

وتبعا لذلك لم يرد أى ذكر للحوارات التى جرت بينها وبين أستاذ علم النفس « هانيبال » آكل لحوم البشر .

ومن بين تلك الحوارات ، ما جاء على لسانها عن مذبحة الحملان فى البيت الريفى ، حيث كانت تقيم ، وهى صغيرة مع أمها ، وزوج تلك الأم ، وهو رجل قاس ، قُد قلبه من حديد . وفى نهاية الأمر اضطرتها وحشيته إلى الفرار ففضل ذلك ، وبخاصة إعترافها الحزين الخاص بمذبحة الحملان ، أكتسب الفيلم أبعادا إنسانية ، لا أعرف كيف غابت عن ذهن ناقد يشاهد سنويا ثلاثمائة فيلم أو يزيد .

وعند هذا الموضوع من سياق الحديث قد يكون من المفيد أن أشير إشارة سريعة إلى موقف صاحب الكتاب من « الإغراء الأخير للمسيح » للمخرج « مارتين سكور سيزى » فهو يمقت هذا الفيلم مقتاً شديدا ويعيب على شركة يونيفرسال حماسها لإنتاجه ، بالتحدى لمشاعر عشرات الملايين من المسيحيين واستنادها تبريرا لذلك إلى التعديل الأول للدستور الأمريكى الذى يحمى حق المواطن فى حرية التعبير .

اتهام عشوائى

والغريب أنه ، وهو يعيب عليها ذلك ولا يجد لحماسها هذا تعليلا إلا فى عداء المتحكمين فيها للمسيحية ، يأخذ عليها الكيل بمكيالين مختلفين ودليله على ذلك أنها فى الوقت الذى أسرعت باعطاء الضوء الأخضر لإنتاج الإغراء الأخير أبت أن تنتج فيلما مستوحى من « آيات شيطانية » قصة « سلمان رشدى » ، لا لسبب سوى تجنب عواقب إغضاب المسلمين !!

وختاما ، فقد يقول قائل لماذا ظاهرة « ميدفيد » وكتابه هذا .

الحنين لم يعد كما كان

لا تفسير لها فى رأيى ، إلا فى أن البعض داخل أمريكا وخارجها ، يعيش بعقلية أهل الكهف ، وكأن حربا عالمية لم تقم ، وكأن قنابل ذرية لم تلق على مدينتين فى اليابان ، وكأن نمطا من الحياة قديم لم يقتلع من جذوره ، ويحل محله نمط آخر لحياة الإنسان .

وأغلب الظن أن صاحب الكتاب قد ضل طريقه فى تيه الأفلام وبعقلية جامدة يعيش حائرا بين القديم والجديد ، فى شوق وحنين إلى هوليوود قبل نصف قن من عمر الزمان أيام ذهب مع الريح ، والأفلام البريئة مثل « ساحر أوز » و « المستر سميث يذهب إلى واشنطن » و « وداعا يا مستر شيبس » وفاته أن هذا الماضى البعيد ، هو الآخر ذهب مع الريح .

أكتوبر – ١٩٩٣

بدون تعليق ! !

ـ آل عامله خايفه آل ، مع ان الفيلم مايخوفش ! !

غرام الملوك والعظماء بالسينما

لانبالغ إذا قلنا إن السينما أصبحت الآن عنصراً من العناصر الضرورية للحياة العصرية . فهى قوة لها أثرها المعروف فى النفوس ، وها نحن نرى هذا الفن وقد انتشر فى الممالك والاقطار ، فلم يدع من بينها مملكة ولا قطراً إلا وترك فيه أثراً ينطق بما له من قوة وسلطان . فالسينما فن يدخل إلى النفوس الشىء الكثير من الهدوء والطمأنينة فضلا عما تحويه من عناصر لها قوتها فى إزالة العلل والهموم . وقد شمله الملوك والعظماء بعين رعايتهم وساعدوا على تقدمه وارتقائه . وحسب هذا الفن عظمة أن ينال كل هذا الفخر وأن يحظى بما لم يحظ به فن غيره على الرغم من حداثة عهده بين الفنون

عناية جلالة ملك مصر بالسينما

ولسنا نذهب بعيداً ، فأمامنا مثل ينطق بما لهذا الفن من منزلة عند الملوك . فجلالة ملك مصر المعظم أحمد فؤاد الأول حفظه الله له خبرة واسعة بشئون هذا الفن . وليس أدل على ولع جلالته وعنايته الفائقة بفن السينما من أن البلاط الملكى أعد فى كل من القصور الملكية قاعة خاصة لعرض اشرطة السينما الفاخرة التى تستحضر من كبريات شركات الاخراج فى العالم . وجلالته يعنى برؤية هذه الاشرطة ونقدها نقد الخبير العارف لأصول فن السينما وقواعده . وقد لا تمر ليلة دون أن يشاهد فيها جلالة الملك شريطا من الاشرطة ، فإن حاز رضاءه استمر جلالته فى متابعة مشاهدته وإلا ترك قاعة العرض قبل النهاية . ولكل قاعة من قاعات العرض فى القصور الملكية آلة لعرض الاشرطة موضوعة خلف الشاشة البيضاء بحيث ترى المشاهد التى تعرض فوقها من الجهة الاخرى . ومواعيد هذه الحفلات متقاربة ، أى أن جلالته لا يحضرها فى ميعاد معين بالضبط . وتبدأ عملية العرض عندما يصفق جلالته بيده مرة واحدة بعد أن



الملك فؤاد





اليزابيث عندما كانت اميرة

يتخذ مجلسه في القاعة مع حضرات المدعوين . ولايحرم جلالته ولى عهدنا المحبوب الامير فاروق والاميرات شقيقاته من التمتع بمشاهدة أشرطة السينما ، بل إن جلالته يعنى بتثقيفهم بواسطة السينما فيأمر باستحضار أشرطة تعليمية ولا يصرح بعرض أشرطة غيرها عليهم نظراً لما فى الاشرطة الاخرى - ومعظمها جنسية - من مواقف لا يصح أن يراها من كان فى طور الطفولة .

الرئيس كوليدج وولعه بالسينما

والمستر كوليدج رئيس الولايات المتحدة السابق يكاد يكون أشد الأمريكيين ولعا بفن السينما وهو يطالع كثيراً من الاخبار التى تنقلها الصحف الخاصة بهذا الفن . وعندما كان رئيساً للولايات المتحدة كان يهتم بقراءة ما يكتبه النقاد عن الاشرطة الجديدة التى تعرض فى دور السينما ، حتى إذا ما عرف من بينها شريطا نال إعجاب هؤلاء النقاد واستحسانهم خابر بنفسه مخرج هذا الشريط وأفضى إليه برغبته فى مشاهدته فى ليلة يحددها . فيرسل المخرج مندوباً من قبله إلى «البيت الأبيض» ومعه كل المعدات اللازمة للعرض فضلا عن فرقة موسيقية كاملة تقوم بالعزف أثناء عرض الشريط حتى تساعد على اظهاره فى أروع مظهر . وقبل أن يعرض الشريط على الرئيس تعمل له تجربة خاصة فى قاعة العرض لاختباره كما هو الحال فى دور السينما ويهتم رئيس فرقة الموسيقى باختبار القاعة حتى يرى مبلغ وضوح الصوت فيها وأية جهة من جهاتها تكون أصلح للعزف بحيث تخرج الاصوات متناسقة مقبولة لدى كل سامع .

وتتخذ الاحتياطات اللازمة فى القاعة حتى إذا ما اختل توازن الشريط مثلا حين

عرضه فى اللوحة الفضية ولم يشعر الميكانيكى بذلك ، عزف رئيس فرقة الموسيقى قطعة موسيقية خاصة فيسارع الميكانيكى إلى اصلاح الخلل وذلك لاجتناب وقوع أى ضوضاء فى القاعة إذا ما أتى أحد الموجودين فيها بحركة يريد بها لفت نظر الميكانيكى تكون نتيجتها ضياع كل تأثير للمشاهد المرئية .

ويبدأ العرض فى ميعاد يحدده المستر كوليدج ، فتكون فرقة الموسيقى على تمام الاستعداد للقيام بمهمتها ، والميكانيكى فى غرفته الموجودة خلف القاعة على أهبة العمل . والمدعوون فى مجالسهم ينتظرون قدوم الرئيس . حتى اذا ما جاء ودخل القاعة تصحبه زوجته ، نهض المدعوون من مجالسهم احتراماً له وعزفت الموسيقى نشيد التحية . ويجلس الرئيس فى مقعده إلى جانب روجه ويرجع المدعوون إلى مجالسهم .

ويقوم بحراسة القاعة أثناء العرض خمسة من رجال الخدمة السرية الخاصة التابعين «للبيت الأبيض» منعاً لحدوث أى طارىء يعكر على الرئيس استمتاعه بما يرى من مشاهد ، وتلبث عملية العرض نحو ساعتين ويندر أن يترك الرئيس القاعة قبل انتهاء العرض ، فهو كثير الاهتمام بفن السينما ويهمه أن يكون فكرة عما تخرجه شركات أمريكا من أشرطة بيديها فى الفرصة المناسبة كى يسترشد بها المخرجون فى مستخرجاتهم . وإذا ترك الرئيس القاعة قبل انتهاء العرض فإن الانوار تضاء فى الحال وتنقطع الموسيقى عن العزف ويتوقف الميكانيكى عن عمله ويجد المدعوون أنفسهم مضطرين إلى النهوض للخروج احتراماً لرغبة الرئيس حتى لو كانوا يودون متابعة مشاهد الرواية .

الأسـرة المالكة فى بريطانيـا العظمى

وللاسرة المالكة فى بريطانيا العظمى ولع شديد بمشاهدة أشرطة السينما . ويكثر أفرادها من التردد على دور السينما الراقية الموجودة فى حى الملاهى الارستوقراطية بلندن المعروف باسم «الوست إند» . ويهتم جلالة ملك بريطانيا وملكتها بتكوين رأى خاص عن كل رواية يشاهدانها وكل ممثل يظهر فيها . وهما يفضلان مشاهدة الاشرطة التعليمية على غيرها من الاشرطة ، ويندر أن تفوتهما مشاهدة شريط منها ، وليس معنى تفضيلهما لهذا النوع من الاشرطة أنهما لا يقدران الأشرطة الاخرى . ولكن لأن الفرص لا تساعدهما على مشاهدة الاشرطة العادية التى تعرض بكثرة فى دور السينما . وهناك نوع من الاشرطة تهم جلالة ملك بريطانيا وملكتها مشاهدته، وهو الاشرطة البحرية التى

تدور حوادثها على المعارك البحرية وخاصة التى تشترك فيها أساطيل بريطانيا فجلالته بحرى قبل أن يكون شيئاً آخر ، ويهمه دائماً أن يكون على اتصال بمهنته القديمة . وجلالتها يهمها ككل أم لها ابن يشتغل بالبحرية . أن ترى حياة البحار وما فيها من حوادث ومشاهد .

والبرنس أوف ويلز شديد الحماس لفن السينما كثير التردد على دوره . وهو يذهب اليها متنكرا حتى يخلص من التفاف الناس حوله ودون أن يشعر مدير السينما أن البرنس يشرف داره . ويفضل أمير ويلز أشرطة الحوادث والمخاطرات التى تظهر فيها حياة الغابات – لأنه بطبيعته صياد ماهر – على غيرها من الاشرطة . وهو جد شغوف برؤيتها . ويندر أن تمر فرصة يعرض فيها شريط منها دون أن يسارع إلى مشاهدته . والامير شديد الاعجاب بالشقيقتين نورما وكونستانس تالمدج كما أنه يقدر نبوغ شارلى شابلن قدره الحق ، فهو يرى فيه المثل الأعلى للنشاط والجد . ولشد ما تطرب نفسه عندما يرى هذا الكوميدى البارع فى رواياته المليئة بالمواقف والعواطف المتباينة. ولا يحب أمير ويلز مشاهدة نفسه على الستار ، فهو يعتقد أن كل شخص لا يستعد للوقوف أمام آلة التصوير كما هو الحال فى الاشرطة الروائية ، لا يمكنه أن يضمن ظهوره على الشاشة البيضاء فى حالة ترضى من يشاهده .

وللأمير جورج أصغر أبناء ملك بريطانيا ولع شديد بفن السينما . ويزداد ولعه بهذا الفن عندما يذكر أنه قابل كثيرين من كواكبه الساطعة خصوصاً عند زيارته الاخيرة لهوليوود . وهو شديد الاعجاب بيولونجرى وليلى داميتا اللتين قابلهما مرة فى باريس وأخرى فى هوليوود ولقد انتهز فرصة وجوده فى هوليوود وزار دوجلاس فيربنكس ومارى بيكفورد بمنزلهما «بيكفير» الكائن «ببيفرلى هيلز» . فأكرما وفادته وأقاما له حفلة دعى إليها كثيرون من مشاهير الممثلين . وكان لهذه الحفلة أثر عظيم فى نفسه حتى لقد فضل أن يكون أميراً فى هوليوود على أن يكون أميراً فى حياته الحقيقية ، ولا يقل الدوق أوف جلو سستر على الامير جورج ولعا بهذا الفن . وهو شديد الاعجاب بمارى بيكفورد وهارولد لويد . على أنه لا يكثر من التردد على دور السينما كشقيقه الاصغر ، ولكن يندر أن تفوته مشاهدة شريط لهارولد لويد . فهو ينزله فى نفسه منزلة كبيرة ويسر أيما سرور كلما رآه على الستار الفضى بمنظاريه الخاليين من الزجاج اللذين يعتبرهما خير ابتكار توصل إليه ممثل للظهور به على الشاشة البيضاء .

ودوقة يورك أيضاً مغرمة بفن السينما، وهى تفضل أشرطة الحوادث على غيرها ، ولا

تميل إلى الاشرطة الجنسية حتى لا تكاد حين مشاهدة شريط من الاشرطة الأولى أن تخرج من شخصيتها وتنسى أنها دوقة وتصفق بحماس بكلتا يديها للممثل الذى تراه على الشاشة وهو يجتاز كل المخاطر التى تعترضه .

الرئيس هوفر ينشىء مصلحـــة السينما

كان الرئيس هوفر قبل أن ينتخب رئيساً للولايات المتحدة وزيراً للتجارة هناك . فهو لذلك وبحكم وظيفته كانت له صلة عملية بفن السينما الذى يثق فيه كل الوثوق ويعتقد أنه من العوامل الدولية المهمة التى تساعد على رواج التجارة الامريكية . والتى تضمن حسن التفاهم وتوثيق الصلات بين دول العالم أجمع . ولقد أنشأ ضمن أقسام وزارته قسماً خاصاً بهذا الفن وأعد فيه كل المعدات اللازمة التى تساعد على رقى السينما ونهوضها واظهار الفيلم الامريكى فى أحسن مظهر . وقد حول هذا القسم بعد انتخابه رئيساً للولايات إلى مصلحة كبيرة متعددة الاقسام كل قسم منها مختص بناحية من نواحى فن السينما . ومن بينها قسم مختص بتقديم المساعدات اللازمة لكل شركة من شركات الاخراج دون مقابل . والغرض من هذا القسم تشجيع الشركات الامريكية وحثها على توسيع نطاق عملها حتى تكون مستخرجاتها عنوانا ناطقا لنهضة الولايات المتحدة فى عهد رئيسها .

ولقد أصبح من ضمن أعمال كل ملحق تجارى للولايات المتحدة فى الخارج دراسة الحركة السينمائية فى القطر الذى يعمل فيه ووضع مذكرات خاصة يدرج فيها مشاهداته وآراءه فى هذه الحركة ثم يرسلها إلى الولايات المتحدة لدرسها وتقرير ما يمكن تقريره بخصوص ترويج الاشرطة الامريكية فى الخارج بكل الطرق المشروعة . وكان من برنامج هذه المصلحة السينمائية أن تسعى لدى دول العالم لالغاء الرقابة المفروضة على الاشرطة وخاصة الامريكية . لما ينتج عنها من سقوط عدد غير قليل من الأشرطة فى الاسواق الخارجية من جراء عملية «القطع» التى يقوم بها الرقباء والتى تؤدى إلى اختفاء الكثير من المناظر المهمة التى يتوقف عليها نجاح الرواية . وقد أدت مسألة الرقابة إلى تحديد حرية المخرجين الامريكيين فى اخراج رواياتهم ولذلك يريد المستر هوفر أن تترك لهم الحرية الكافية فى أعمالهم حتى لا يكون مجال العمل أمامهم أضيق من أن يتسع لافكارهم وأغراضهم . وقد قال فى ذلك إنه واثق كل الثقة بصناعة السينما وإنه من الواجب أن تترك لها الحرية وأن تكون هى الرقيبة على نفسها فتسعى لأن تكون عند



لايزال الامراء يقومون بحضور العروض الاولي للأفلام

رضاء أمم العالم مهما اختلفت نزعاتها وميولها .

وكل هذا الاهتمام الذى يبديه المستر هوفر بفن السينما ناشىء بالطبع عن شدة ولعه به . وهو لا يكاد يطيق صبراً على أن يمر يوم دون أن يشاهد فيه شريطاً سينمائياً . كما أنه شديد الاعجاب بالممثل الالمانى أميل ياننجز . ويندر أن يظهر له شريط دون أن يراه . كما يعجب أيضاً بكـلارا بو وريتشـــــارد آران ودرويس كينيون.

ويقول المستر هوفر إن الفضل فى انتخابه رئيساً للولايات المتحدة راجع إلى فن السينما وخصوصاً بعد أن أصبح ناطقاً . فكثيراً ما كان يستخدمه فى نشر الدعوة عن نفسه ، إذ كانت خطاباته وصوره الحية تنقل إلى كل بلدة بواسطة الفيلم الناطق فى شكل يدعو إلى التأثير على مشاهديه واجتذابهم إليه حتى لقد أقام بعد فوزه فى الانتخاب حفلة سينمائية خاصة عرض فيها على المدعوين كل الاشرطة التى استخدمها فى نشر الدعوة عن نفسه ، ولقد حفظها بعدئذ فى متحف خاص به كأثر حى لجلالة الخدمات التى يؤديها فن السينما .

ملوك أوربا وآسيا

ولقد أغرم الكثيرون من ملوك أوربا وآسيا بفن السينما وخضعوا لسلطانه وقوته ،

فملوك وملكات ايطاليا واسبانيا ورومانيا والسويد والافغانستان و .. الخ ، كلهم يسعى لينسى شخصيته الحقيقية ومركزه فى الحياة لحظة من اللحظات يروح فيها عن نفسه ويشارك العالم في أفراحه واتراحه ولعل ملك وملكة اسبانيا أكثر ملوك وملكات أوربا حماسا لفن السينما . ولقد خصصت الملكة في «القصر الملكى» قاعة لعرض الاشرطة السينمائية وخصوصاً التى تقع حوادثها فى اسبانيا . ولما كان الملك الفونسو من أنصار الرياضة وهواتها المخلصين ، فهو يفضل الاشرطة التى تتجلى فيها البطولة والجراءة بأجلى معانيهما ، ولقد شاهد نفسه مراراً على الستار وهو يلعب «البولو» وهى اللعبة التى يفضلها على غيرها من أنوا ع الرياضة .

ويتحمس ولى عهد ايطاليا لفن السينما ويعتبره خير ضروب اللهو المقرون بالفائدة . وهو يفضل الاشرطة الكوميدية على غيرها حتى لينسى نفسه عند مشاهدة أحد هذه الاشرطة ويستسلم للضحك إلى حد الاغراق فيه إذا ما استفزته إلى ذلك حركة يأتيها ممثل أو ممثلة وهو يكثر فى التردد على دور السينما وخصوصاً التى تعرض بكثرة الاشرطة التى تمثل فيها لورا لابلانت وجلوريا سوانسون اللتان يعتبرهما الامير اومبرتو أبرع ممثلات العالم قاطبة .

ولا ننسى الملكة مارى ملكة رومانيا وكريمتها الاميرة اليانا . فالملكة مارى كانت تود أن تكون ممثلة سينمائية لو أنها لم تكن ملكة . فلها شخصية جذابة وجمال باهر يضمنان لها النجاح فى ميدان هذا الفن . ولقد زارت هى والاميرة اليانا هوليوود منذ سنتين تقريباً فقابلتا هناك كثيرين من مشاهير الممثلين وكان لهما معهم جولات طويلة فيما يختص باعمالهم وحياتهم . ولما كانت الملكة مارى أديبة مطلعة كبيرة لها شهرتها فى عالم الادب ، فقد اغتنم المخرجون فرصة وجودها في هوليوود وعرضوا عليها أن تكتب لهم عدة روايات يخرجونها على الشريط ، فوضعت قبل أن تبارح هوليوود رواية أشرفت بنفسها على إخراج كثير من مناظرها ، وقدمت كثيراً من الارشادات التى دلت على طول باعها فى فن السينما وتمام خبرتها بمستلزمات النجاح فيه . وقد قدمت احدى الشركات فى هوليوود مبلغا كبيراً من المال إلى الاميرة اليانا لتظهر فى أحد الاشرطة التى تخرجها . الا أنها لم تقبل ولو أنها فى الحقيقة كانت تتمنى من الصميم أن تشاهد نفسها على الستار إلى جانب بطل من الابطال الذين تشاهدهم فوقه .

كما لا ننسى أيضاً الملك أمان الله خان ، فهو من الملوك الذين أغرموا بفن السينما

وعرفوا قدره وقيمته . ولقد استحضر عندما كان ملكا للافغان جهازاً وضعه فى القصر الملكى «بكابول» ليتمكن من مشاهدة أشرطة السينما وهو فى بلاده التى لا يقيم أهلها لهذا الفن وزناً .

ولم تكن ملكة الافغان لتقل عن قرينها شغفاً بفن السينما ، وكانت تحثه دائماً على استحضار كل ما تخرجه الشركات الكبرى من أشرطة غالية وخصوصاً التى تكون موضوعاتها كوميدية .

خدمات الأدباء والعظماء
لفـــــن الســـــينما

أصبحت أمنية كل شخصية بارزة لها مكانتها ومقامها فى العالم أن يكون لها أثر فيما يقدمه فن السينما للناس من خدمات . حتى أننا نرى الآن أسماء كثيرين من أدباء وعظماء العالم مقرونة بأسماء جلبرت وفيربنكس وجاربو وغيرهم من مشاهير الكواكب . فاما أن يكونوا قد وضعوا رواية خصيصاً لفن السينما . واما أن يكونوا قد فازوا بدور فى أحد الأشرطة أو بمشهد يظهرون فيه فى إحدى الجرائد السينمائية . ونذكر من بين هؤلاء على وجه خاص برناردشو الأديب الانجليزى الكبير ، فهو جد شغوف برؤية نفسه على الستار حتى لقد اتفق ذات مرة مع إحدى شركات السينما بانجلترا على أن ترسل بعض اجهزتها ومعداتها إلى بيته لأخذ شريط له بالسينما الناطقة ، والمؤلف الروائى الكبير إدجار ولاس خدمات كثيرة أداها لفن السينما ، فقد وضع لها خصيصاً عدة روايات نالت كل منها نجاحاً باهراً . وقام بنفسه باخراج بعض هذه الروايات . فإنه تتوافر فيه الصفات اللازمة لكل مخرج سينمائى . ونذكر بهذه المناسبة ما اعتزمه أمير الشعراء أحمد شوقى بك من إعداد العدة لوضع روايات سينمائية يقوم بإخراجها بنفسه فهو من عشاق هذا الفن الجميل . وإننا نعتبر أنفسنا سعداء إذا تحققت هذه الغاية التى يسعى إليها أمير الشعراء ، فهو بذلك يمكنه أن يثبت للعالم أن فى الشرق كما فى الغرب أدباء بارزين يمكنهم التفوق فى ميدان السينما .

السيد حسن جمعة أغسطس ١٩٣٠

لحظات الكبرياء في السينما العربية

بقلم : كمال رمزى

هل هى مجرد مصادفة أن تلتقى ذاكرة السينما العربية حول حدث تاريخي واحد ، وقع فى مصر ، وترك أثره القوى في أنحاء الأمة العربية .. وأن تقدمه ثلاثة أفلام من عيون السينما العربية ، خارج مصر ، على نحو بالغ الاعزاز ؟

الحادث الكبير هو حرب السويس ١٩٥٦ ، مقدماتها ووقائعها ونتائجها ، والأفلام الثلاثة تأتى من العراق حيث قدم محمد شكرى جميل فيلمه «الاسوار» ، ومن لبنان حيث حقق برهان علوية «كفر قاسم» ، ومن سوريا حيث حقق محمد ملص فيلمه « أحلام مدينة » .

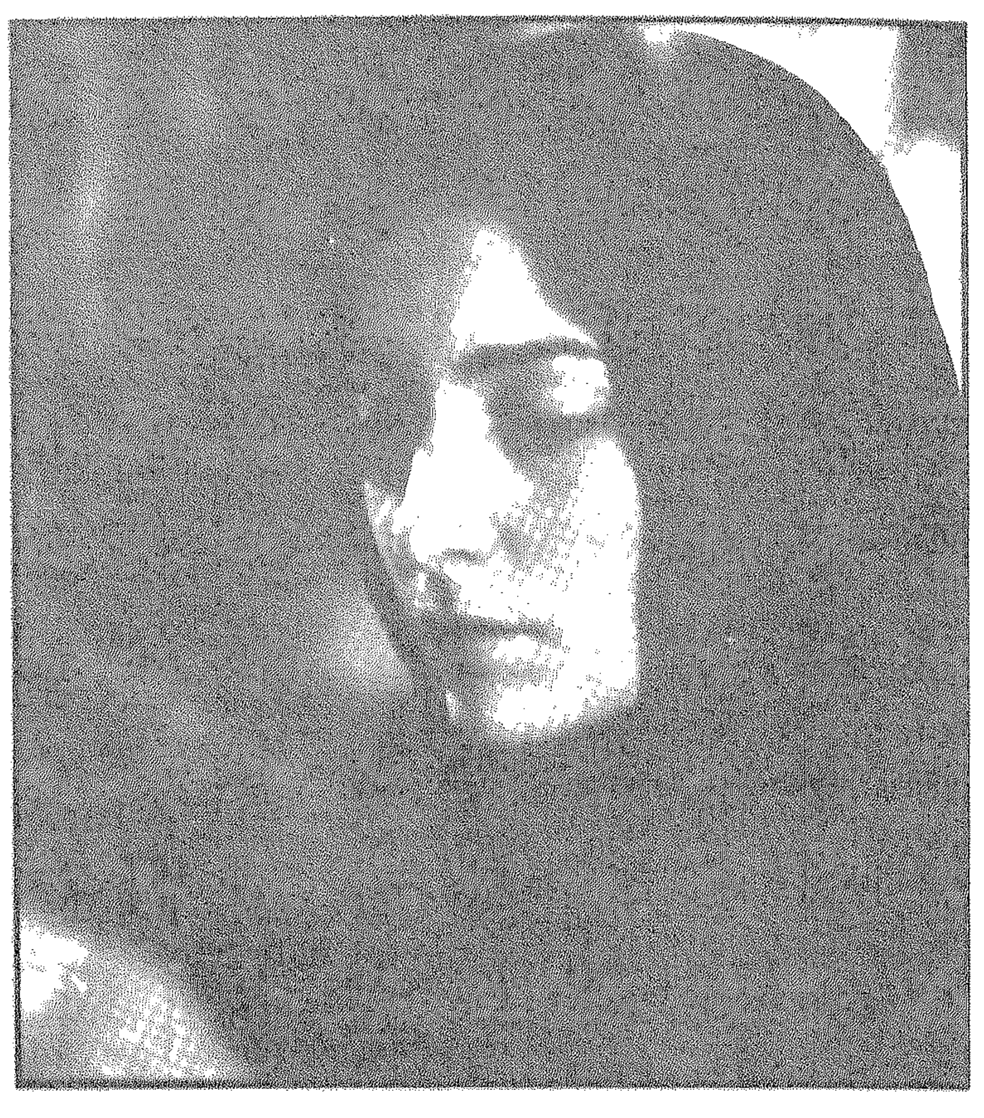
والأفلام الثلاثة ذات نزعة واقعية ، تلتقى فى اهتمامها بالحياة اليومية للمواطن العادى ، فالأسوار يدور فى أحد أزقة الناصرية ، ويقدم هموم سكان الزقاق وامالهم ، ويهتم بنضالهم ، سواء من أجل لقمة العيش أو من أجل وطن متحرر من أغلال الاحلاف العسكرية الاستعمارية والسلطة العميلة .

ومن خلال مقهى قرية « كفر قاسم » ومدرستها وبيوتها ومزارعها وحواريها يهب علينا نسيم فلسطين .

وفى أحد شوارع دمشق الجانبية ، بدكان الكواء والجزار والمتسكعين وتلاميذ المدارس والآملين والمظلومين نكاد نحس بأنفاس سوريا .

والأفلام الثلاثة تدور أحداثها فى الشهور السابقة للمواجهة الدامية بين مصر والقوى الاستعمارية ممثلة فى انجلترا وفرنسا واسرائيل .. وتتحول المواجهة الكبيرة الى أمر شخصى ، بالغ الخصوصية ، يمس أبطال الأفلام الثلاثة عراقيين وفلسطينيين وسوريين .

عن رواية «القمر والأسوار» لعبدالرحمن الربيعى أعد صبرى موسى سيناريو فيلم « الأسوار » ، وتتعرض الرواية للواقع العراقى فى الفترة التى تسبق مباشرة حرب ١٩٤٨ ، الى ما بعد ثورة ١٩٥٢ المصرية ، ويرصد الروائي من خلال تطور وعى أبطاله ازدياد الشعور



الفنانة ياسمين اللبنانية بطلة أحلام مدينة

المعادى للاحلاف التى تتبناها طغمة الحكام الذين لايشتطيعون البقاء على عروشهم ، وفى مناصبهم ، إلا فى حماية الاستعمار .. إن الرواية تتابع فهم الجماهير العراقية العريضة لما دار فى أرض فلسطين حيث تم تشريد ومطاردة شعب ، بينما يمد ملك العراق يده ليتحالف مع نفس الذين ساهموا فى كارثة اقامة دولة اسرائيل . وتتصاعد مقاومة الشعب العراقى وتزداد قوة وصلابة وأملا عندما ترد أخبار القاهرة القائلة بأن الشعب قد خلع الملك وسينازل الاستعمار .. « القمر والاسوار » بقدر ما تتوغل فى أحراش زقاق صغير فى مدينة الناصرة ، بقدر ما تحلق فى آفاق الوطن العربى ، تتلمس رياح التغيير التى تعتمل هنا وهناك وتقدم شخصيات تتشكل وتتكون وتكتمل فى ظل مقاومة حكام ظالمين وسلطة باطشة وحشية

اعتمد الفيلم على روح الرواية وشخصياتها الأساسية ، ولكنه اختزل

المساحة الزمنية التى تستغرقها أحداث الرواية ، وتقدم بها عدة أعوام ليبدأ بمقدمات العدوان الثلاثى على مصر ، ويوفق الفيلم تماما فى اختياره للزمن فالفترة التى يتعرض لها ، كما يصفها الكاتب الانجليزى باتريك سيل « فترة تصفية حسابات قاسية اذ انشغل نورى السعيد بانقاذ عرش فيصل من مد مياه أمواج السويس » وهو - أى نورى - قد لجأ الى أبشع وسائل الارهاب : الاغتيالات والاعتقالات الجماعية ، وإطلاق الرصاص على المتظاهرين .

إن الفيلم الذى يدور قبل عامين من الثورة العراقية ١٩٥٨ ، يعبر عن عناء الشعب وتضحيته وقوته فى ذات الوقت الذى يعبر فيه عن مأزق نظام مهلهل متداع ، يدافع عن وجوده واستمراره بأحط الطرق ، لذلك فإن الثائر محسن الحلاق الذى تنتهى به الرواية وهو لايزال يفجر الوعى فى نفوس الآخرين يلقى مصرعه على يد السلطة الوحشية الجريحة فى الفيلم ، ولكن بعد أن يظهر عشرات آخرين من طراز محسن الحلاق .

● الصراع وتفاصيل دقيقة

وعلى الرغم من الطابع الملحمى للأسوار المتمثل فى الصراع بين قوى الثورة من جهة والقوى المحافظة من جهة أخرى ، فإنه اهتم بعشرات التفاصيل الدقيقة ، الصغيرة ، التى منحت الفيلم دفئا خاصا .. فهو يتتبع مشاعر الحب الأول ، الرقيق لأحد طلبته ، ويرصد طرفا من حياة تاجر شره داخل أسرته ، ويتعقب المسيرة المشينة لرجل بوليس فاسد ومرتش فى إحدى دورياته يسجل أحاديث نساء الزقاق التى تعبر عن العديد من الطموحات والانتماءات ، المتوافقة أحيانا ، والمتناقضة أحيانا أخرى .. إن هذه التفاصيل الفنية قد أنقذت الفيلم من جفاف وعمومية الطابع الملحمى ليصبح الفيلم نابضا بدفء الحياة الواقعية .. اليومية .

قدم برهان علوية فيلمه قبل محمد شكرى جميل بخمسة أعوام ، أى فى سنة ١٩٧٤ ، ويبدأ كفر قاسم بالمحاكمة الصورية للكولونيل عيسا شار شادومى الذى أصدر أوامره لجنوده بقتل سكان قرية كفر قاسم العائدين الى بيوتهم قبل أن يعلموا بقرار الحكومة الاسرائيلية الخاص بحظر التجول والذى صدر من نصف ساعة فقط .. وتنتهى المحاكمة باصدار حكم بالغ الدلالة ، فالكولونيل القاتل ، الذى صرع مع عصابته ٤٨ فلسطينيا وفلسطينية ، عليه أن يدفع غرامة قدرها قرشا اسرائيليا ، وأن ينفذ الحكم قبل أن يعين مسئولا عن الشئون العربية فى مدينة تحت الحكم الاسرائيلى .. اذن فمذبحة «كفر قاسم» لم تحدث بسبب كولونيل مجنون ، متعطش للدماء ولكنها تعبر عن فلسفة وأسلوب نظام عنصرى ، يرى أن دم ٤٨ فلسطينيا لا يستحق أكثر من قرش واحد . إن المحكمة لا تدين الكولونيل بقدر ما تفضح نظاما .

وبعد المحكمة التى تدور بعد عامين من

المجزرة ، يرتد الفيلم الى الاسابيع القليلة التى سبقت الاعتداء الثلاثى ، ويكشف الفيلم عن الظروف القاسية التى يعيشها الفلسطينى فى الأرض المحتلة ، على نحو بالغ التأثير ، ولعل من أكثر المواقف التى تمس شغاف القلب فى « كفر قاسم » موقف السيدة العجوز التى تنتظر أمام بيت المختار أو العمدة لكى تسجل حديثا فى برنامج « نحن بخير » الذى تقدمه الاذاعة العبرية .. وتبدو العجوز حزينة لوفاة زوجها الذى رحل عن الدنيا وهو يتمنى أن يرى ابنه الوحيد الذى حمل بارودة ذات صباح واختفى ، وعاد مرة واحدة ليأخذ طعاما لاصحابه ولم يعد .. وتهدى العجوز سلامها لابنها وتقول وهى تجهش بالبكاء « أبوك مات يا أسعد » وفى مشهد لاحق ، على الطريق الزراعى يستمع الفلاحون الى البرنامج الذى سجلته بعثة الاذاعة فى قريتهم ، وتعلق امرأة تعليقا يهزنا تماما : ماذا لو عرفت أن ابنها أسعد قد مات ؟ .

وفى القرية نعايش مأزق ذلك العجوز الذى يصله خطاب بالعبرية يخبره باستيلاء الدولة على أرضه بحجة انه تركها بلا زراعة فأصبحت بورا ، وتظهر فاشية النظام واضحة عندما يؤكد الفيلم بأن وزارة الدفاع سبق ووضعت يدها على أرض الرجل « لأسباب أمنية » بعد أن طردته منها ، وها هى ذى السلطة تطبق قانونها الجائر بالاستيلاء على الارض البور ! .

ويقدم الفيلم نماذجا تمثل القوى السياسية المتباينة الاتجاهات ، والتى ينتمى اليها رجال القرية ، ابتداء من «الناصريين» و «الماركسيين» حتى «اللامباليين » والعملاء .. وهو لا يقدمهم على نحو فكرى جاف ، ولكنه يضعهم فى معترك الحياة ، ويجعل لكل منهم نوعا من الخصوصية الفردية ، فهم جميعا ، مبدئيا، بشر من لحم ودم ومشاعر ، وكلهم .. يقتربون من لحظة المذبحة الدامية .

رؤية شاعرية

ويتعرض « أحلام المدينة » الى ذات الفترة التى يتعرض لها فيلم « الاسوار » ١٩٥٣ - ١٩٥٨ ، ولكن فيلم محمد ملص ١٩٨٤ ، يقدم رؤيته الشاعرية الرقيقة ، التى تجمع بين نفاذ البصيرة وشمولها ، من خلال عينى فتى لم يتجاوز العاشرة من العمر . والفيلم يبدأ مع ظلام الليل ، فالاوتوبيس يحمل أسرة صغيرة : أم فى شرخ الشباب ، مات زوجها حديثا ، وها هى ذى فى الطريق الى منزل والدها مع طفليها ، وها هى ذى تصدم - ونصدم معها - بوالدها الجلف البخيل ، الذى يرفض أن يفتح لها الباب ، ولكن ، بعد تدخل أحد الجيران ، يقبل استقبال «لحمه» على مضض .

وتعيش الأم ، مع ولديها أياما قاسية فى رعاية والدها الذى لا يرحم .. لكن محمد ملص ينتبه الى أن الايام الضنينة لا تخلو من لحظات بهجة ، الأمر الذى جعل لفيلمه مذاقا بالغ الصدق والعذوبة إن الام الشابة ، الممثلة العظيمة « ياسمين

خلاط » تشترى مذياعا يدخل السعادة الى قلبها الحزين ، ويستريب والدها الشرس فى مصدر ثمن المذياع ويتهمها فى شرفها وتضطر ، فى مشهد عاصف الى لطم خديها دفاعا عن سمعتها .. وفى مشهد لاحق تهدأ ثورتها وهاهى ذى تسحم طفليها مستمتعة بصوت سيدة الغناء أم كلثوم ، وبعد أن تغتسل من همومها تمشط شعرها الشامى الطويل أمام المرآة، وتغنى مستمسكة بأهداب أمل ما « المغنى حياة الروح ، يسمعها العليل تشفيه » .

ويبدأ ابنها « باسل الابيض » اكتشاف العالم الخارجى ، ففى اليوم التالى لوصوله العاصمة يذهب لمشاهدة استعراضات الجيش احتفالا بعيد الجلاء وتهرول والدته بحثا عنه ، وبهدف المساعدة فى نفقات الاسرة الصغيرة ينخرط فى العمل كصبى للكواء ، ويتعرف على شباب الشارع ورجاله : الحالم بالسفر الى إحدى دول الخليج ، الجزار الذى يهتف باسم كل رئيس جديد ، السياسى الذى لا يعلم - ولا نعلم - انتماءاته والذى يضرب سياسيا آخر لأنه يحرض الناس على شىء ما ، الضرير الذى يأمل فى السفر الى موسكو لإجراء عملية تعيد له بصره . الشاب الذى اعتقل وخرج معلنا بأنه تعلم كثيرا داخل المعتقل ، وصاحب دكان حياكة ينازعه شقيقه وتندلع بينهما معركة وحشية تنتهى بأحدهما وقد طعن شقيقه بالمقص .. ويخفق قلب الطفل ، لاول مرة بنوع برىء من الحب تجاه فتاة رقيقة يقوم بكى حزام مريلتها . وتنساب السياسة فى نسيج الفيلم بنعومة ، فالطفل يتسمع ، مع من يتسمع ، الى محطة « صوت العرب » ويتابع سلسلة الانقلابات التى تبدو كما لو كانت لن تنتهى ، ويشهد مظاهرات تلاميذ المدارس ، ويردد ، دون وعى كامل ، الشعارات التى يرددونها .. ويتعرض لموجة عاتية من العذاب عندما تتزوج والدته ، وتخفت أحزانه بعد عودتها ، ومن موقعه فى ذلك الشارع الجانبى يعايش ، مع السوريين جميعا ، تلك الأحداث الكبيرة التى تعيشها مصر .

الاحداث الكبيرة التى تعيشها مصر ١٩٥٦ هى محور الأفلام الثلاثة .. توضع فى موضع القلب فى الاعمال الثلاثة .

● توازن فريد

يستعين الفيلم العراقى بالعديد من الاشرطة التسجيلية ، يجدلها محمد شكرى جميل بمهارة فى نسيج عمله ، تأتى فى مكانها الملائم تماما ، وتحدث نوعا من التوازن الفريد ، فثمة مشاهد أرشيفية لوصول أسلحة امريكية لأحد الموانىء العراقية ، مع تعليق ، من خارج الكادر ، حول حلف بغداد الذى يدور فى فلك الاستعمار .. وفى المقابل ، يطالعنا عبدالناصر وهو فى عنفوان قوته المستمدة من إرادة التحرر عند الجماهير العربية ، معلنا فى الاسكندرية تأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية .. هنا ، فى هذه اللحظات

التاريخية العظيمة ، والتى تثير عند مشاهدتها على الشاشة ، عشرات المشاعر النبيلة و تكتسب ، من خلال سياق « الاسوار » قيمة مضاعفة . فهى تأتى كرد حاسم على محاولات الاستعمار لتكبيل المنطقة بأغلال الأحلاف والمعاهدات ثم تتاكد قيمتها ودلالتها فى المشاهد الروائية التالية ، والتى تظهر أثر تأميم القناة على الشارع العراقى .. فالرجال الذين يتهيئون للثورة ، يعتبرون أن هذا التأميم ، فى جوهره ، نصراً للقوى الوطنية العراقية ، بقدر ما هو انتصار للثورة المصرية .

ومرة أخرى يقدم « الأسوار » طرفا من خطاب عبدالناصر الشهير فى ميدان الأزهر ، عندما بدأ الاعتداء الثلاثى وعندما اعلن الرئيس ، وسط جماهير امتلأت بروح الفداء وعشق الوطن «سأحارب معكم الى آخر قطرة من دمى» .. وسرعان ما تتدفق المظاهرات فى شوارع بغداد ، ليس من أجل العراق فحسب ، ولكن من أجل مشاركة شعب مصر فى النضال ضد الغزاة .

وفى « كفر قاسم » ، بعد مشهد المحاكمة الصورية للكولونيل المجرم ، يقدم الفيلم رجال القرية مجتمعين فى المقهى ، ينتظرون خطاب عبدالناصر ، وبعد أن تذاع أغنية وطنية يبدأ خطاب التأميم الذى ألقى فى ٢٦ يوليو ١٩٥٦ .. ويلاحظ الناقد السورى صلاح ذهنى أن فقرات الخطاب الواردة فى « كفر قاسم » كانت طويلة الى حد كبير ولكنى أميل الى رأى الناقد المصرى هاشم النحاس الذى يرى أن تحليل فقرات الخطاب تؤكد أهميته ، فضلا عن دوره المحورى بالنسبة لبقية الأحداث التالية ، فعبد الناصر فى خطابه يهاجم حلف الاطلنطى وأمريكا .. يفخر بزحف القومية العربية وتقدمها ، يشيد ويؤازر ثورة الجزائر ويتوقع هزيمة القوات الفرنسية التى أعدوها لمواجهة الاتحاد السوفييتى ثم نقلوها إلى الجزائر لقمع الثوار . ويتكلم عن حقوق شعب فلسطين ، ويخطر الجماهير بحصوله على السلاح من الاتحاد السوفييتى، وأن السلاح ، مهما كانت جهة انتاجه، يصبح عربيا عندما تحمله يد عربية . ثم ها هو ذا يعلن تأميم قناة السويس .

وكما رصد محمد شكرى جميل حماس الجماهير العراقية للنصر المصرى، يرصد برهان علويه رد فعل سكان كفر قاسم تجاه الخطاب . حقا أن النساء تزغردن، والنشوة تعم الجميع، ولكن ثمة شيئا ينذر بالخطر يشعرنا به الفيلم عندما نستمع قبل الخطاب ، إلى مقرىء يتلو من القرآن «اقتربت الساعة وانشق القمر»، ثم نتأكد منه عندما نرى بعض الشباب مستسلما لنوع من الاطمئنان الخادع فيقول أحدهم «الضربة الثانية فلسطين» بينما يعلن آخر «أبو خالد عمل كل شىء

.. نغمض عين ونفتح عين فنجدها محررة» يقول قوله هذا وهو لا يعلم أن المذبحة على الأبواب .

أما فى «أحلام المدينة» فان خطاب التأميم – ذات المشاهد التسجيلية التى وردت فى الاسوار – تأتى فى سياق واقع مختلف .. فالانقلابات، والانقلابات المضادة كانت السمة الغالبة على الحياة السياسية، ومع كل انقلاب يستمع الناس إلى ذات البيانات التى تهاجم السلطة السابقة وتعد الجماهير بحياة جديدة .. وعندما يعلن عبد الناصر عن التأميم يصبح رمزاً للفعل الوطنى، ومعبرا عن أحلام القوى الوطنية، ليس فى مصر فحسب، ولكن فى الوطن العربى كله .. إن «أحلام المدينة» يجسد، على نحو غنى بالدلالات، الفرح السورى بالنصر المصرى.

وإذا كان «أحلام المدينة» يعكس وقائع من حرب السويس على وعى الصبى، حيث نشهد التماعة خطاب عبدالناصر فى ميدان الأزهر، خاصة تلك الجملة التى يقول فيها «لن نستسلم، لقد فرض علينا القتال ولن يفرض علينا الاستسلام، سأقاتل معكم إلى آخر قطرة من دمى» – فان فيلم «الاسوار» يعكس وقائع معارك بورسعيد على مشاعر القوى الوطنية العراقية التى لا تحتل الشوارع فحسب، بل وتثور داخل جدران المعتقلات ، إن المشاهد التسجيلية للغارات الاستعمارية ضد مصر وانزال قوات المظلات فوق بورسعيد تتلاحم مع المشاهد الروائية التالية والتى تعبر عن تأجج المشاعر والمواقف العراقية ضد السلطة العميلة والأحلاف العسكرية .

وتتباين نهايات الأفلام الثلاثة وان كانت تلتقى مع بعضها على نحو ما، ففى الوقت الذى تتصاعد فيه ثورة الجماهير العراقية، والتى لم تحسم المعركة بعد، يبدو مشوار النضال طويلا أمام أهالى «كفر قاسم» .. كيف ؟.

جنود العدو يأخذون مواقعهم عند مدخل القرية ، وببرود يستعدون للمذبحة، وها هى ذى طلائع سكان القرية تعود من حقولها، وتبدأ الاغتيالات الجبانة، بلا انذار أو تردد .. إن الرصاصات الغادرة تستقبل أول العائدين ، ثم الثانى ، ثم الثالث راكب الدراجة ، ثم تقترب شاحنة بها بعض النسوة ، يوقفها الجنود وينزلون من بها ، ويطلقون الرصاصات ، ومع تساقط الشهداء يكتب المخرج الاسم والسن : على نمر فريج ١٧ سنة – عبدالله عبد الجاسر بدير ٢٥ سنة . آمنة طه ٥٠ سنة – خميسة عامر ٣٠ سنة .. ويتنبه «كفر قاسم» إلى أن المجزرة ليست النهاية ، فها هو أحد الجرحى الذين تمكنوا من النجاة يبعث لنا برسالته المنتقاة من أشعار محمود درويش :

إننى عدت من الموت لأحيا
وأغنى



برهان علوية



المخرج محمد ملص

إننى مندوب جرح لا يساوم
علمتنى ضربة الجلاد أن أمشى على
جرحى
ثم أمشى
ثم أمشى ، وأقاوم ..

ويجدل برهان علوية شريط الصوت الجماعى الذى يردد المقطع الأخير من الانشودة مع صور قبور الشهداء التى تنقلها الكاميرا .. ونلمح على أحد الحوائط عبارة تقول «عاش جمال عبد الناصر» .. وهى نهاية تؤكد – شأنها شأن نهاية الاسوار – أن مشوار النضال لا يزال طويلا .. شاقا .. قاسيا .

أما نهاية «أحلام المدينة» فتترك فى نفس المشاهد إحساسا يمتزج فيه الفرح بالأسى ، والبهجة بالحزن .. فنشوة الوحدة بين سوريا ومصر، والايمان بها، يعبر عنها أحد رجال الشارع عندما يضع يده حول الصبى ويدعوه لأن ينظر للقمر المكتمل ، المتألق ، فى سماء صافية ، ويقول بيقين ، أنظر .. حتى القمر يحتفل بالوحدة . إن الله مع الوحدة» .. وبالطبع ، يعلم المتفرج تماما كيف تهشمت الوحدة لاحقا .. تهشمت ، لكن الحلم لا يزال حيا .. إن «أحلام المدينة» ، مثله مثل الأسوار وكفر قاسم ، وهذه هى ميزتهم الكبيرة، يجسدون، على نحو بديع أخاذ، لحظات الكبرياء العظيمة .. فى الأيام الخوالى ..

الملامح التقليدية للشخصية العربية فى السينما العالمية

بقلم : أحمد رأفت بهجت

●● حينما نناقش دور السينما العالمية فى تجسيد ملامح الشخصية العربية.. وحينما نقول أن هذه السينما قد أكدت منذ نهاية القرن الماضى وحتى الآن أنها لم تستطع أن تلتقى بالآمال العربية ، بل بعثت الشك والريبة فى النفوس العربية تجاه العالم الغربى.. وأفسدت على الانسانية بشكل عام أملا عزيزا فى أن يسود التعاون والتفاهم مختلف الاجناس .. نكون قد حددنا رؤية عامة وشاملة لمئات الأفلام التى تؤصل لملامح الشخصية العربية فى السينما العالمية.. دون الوقوع تحت تأثير ردود الفعل الوقتية التى تصيبنا بين فترة وأخرى.. كلما شاهدنا فيلما يهاجم العرب وحضارتهم.. أو كلما كان لنا موقفا مضادا للسياسات الغربية فى الشرق العربى !

● لقد حددت السينما العالمية عدة ملامح تقليدية للأجواء التى تقدم من خلالها الشخصية العربية .. وكلها ملامح ليس لها على الدوام ميزة التغلب على التميز والتعصب لطغيان عدة عناصر عليها لعل أهمها :

أولا : إن هذه السينما غالبا ما تنتج فى بلدان لها أهدافها السياسية والاستعمارية مما يدفعها إلى ابراز ضروب الصراع المعروف بين القديم والجديد، وإلى دأب الغرب على إثارتها عند تصوير ما يحدث فى بلدان الشرق العربى .. أو فى سلوك الشخصية العربية عندما تحاول التلاؤم مع الهيئة الغربية .

ثانيا : إن الفكر اليهودى كان دائما خلف هذه الأفلام بكل ثقله . فى كل مجال من مجالات صناعة الفيلم السينمائى .. مما أدى وبشكل تلقائى إلى مساندة الالتقاء



شارلتون هستون في السودان من خلال فيلم «الخرطوم»

بين المصالح الاستعمارية والصهيونية .

ثالثاً : إن محصلة التزاوج بين عناصر الثقافة والاعلام الغربى أفرزت على حد تعبير المفكر الأمريكى والعربى الأصل ادوارد سعيد - شبكة عنكبوتية من العرقية .. والتمشيط الثقافى والامبريالية السياسية .. والعقائدية التى تقضى على انسانية الانسان .. وتأسر العربى أو المسلم فى دواماتها .. وتتحكم على كل مصادر الثقافة والاعلام فى العالم الغربى .. مما أدى إلى وضع السينما الروائية فى مقدمة الوسائل الفعالة التى تساند هذا الإعلام فى خطوات متوازية ومحسوبة بدقة وعناية .

الجوارى والسود

ولقد كانت علاقة العرب بالجوارى والعبيد من أكثر الموضوعات إثارة للزيف فى الأفلام العالمية .. ويتجه هذا الزيف إلى ناحيتين .. أخلاقية وسياسية .. فبعض الأفلام تأخذ على العرب انصرافهم إلى الإيغال فى اقتناء الجوارى، وما يرتبط بهن من عوامل الجنس والعنف .. بينما تستغل أفلام أخرى هذه الموضوعات لارتياد بعض الجوانب السياسية التى تحاول أن تضفى شكلا موضوعيا على أحداثها لمهاجمة العرب .

وفى الأفلام التى صورت قصص «ألف ليلة وليلة» أو الأحداث ذات الطابع التاريخى

أو المرتبطة بالقبائل العربية نراها تتمسك بتصوير الرق والجوارى والتقاليد والعقائد الجامدة الفاسدة التى تفصل بين الطبقات فى المجتمع العربى كقضايا مسلم بها .. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر .. ومع ظهور الفيلم الفرنسى الصامت «بيع جوارى الحريم» ١٨٩٨ لجورج ميليين .. نرى عرض الجوارى فى أسواق النخاسة العربية هو البداية التقليدية لظهور البطلة العربية أو الأوربية .. والغريب أن السينما الفرنسية صورت خلال بداية هذا القرن أكثر من ثلاثين فيلما كلها تدور حول أجواء الجوارى ومنها: «ابن الليل» ١٩٢٣، «ابنة البشوات» ١٩٢٦، «الجارية البيضاء» ١٩٢٧ «تحت سماء الشرف» ١٩٢٧، «فى ظل الحريم» .. وخلال الأربعينات والخمسينات دخلت السينما الأمريكية حلبة المنافسة عندما وجدت أن الفرصة مواتية لاستحواذ اعجاب الجمهور من خلال أجواء المغامرات والاثارة داخل «الحريم العربى» وظهرت الشخصيات الغربية وهى تلعب دورا بطوليا فى تحرير المرأة من جحيم الرق والعبودية فى أفلام مثل «الجوارى» ١٩٤٧، «يانكى باشا» ١٩٥٤ «حاجى بابا» ١٩٥٥ .. وخلال السنوات الأخيرة عادت السينما الأمريكية والعالمية لتقديم نفس الموضوع بكل ملامحه الدعائية فى أفلام مثل «الطوارق» «بترول .. بترول» «حريم» «الرياح والأسد» .

وبنفس المنطق الذى عولج به موضوع الجوارى قدمت السينما موضوع السود وعلاقتهم بالعرب .. ومن خلاله اكتفت بترديد الدعاوى الكاذبة والمتناقضة فى آن واحد .. فهى تحاول العزف على نغمة أن السود كانوا دائما ضحايا لتجار الرقيق العرب فى حين كان الأبيض هو منقذهم من مخالب هؤلاء التجار .. ثم يأتى التناقض عندما تدعى نفس هذه الأفلام بأن البرابرة والسود العرب يعكسان قمة الهمجية فى التاريخ الانسانى ؟!

وفى الوقت الذى كانت فيه السينما الانجليزية تتبنى الفكر العنصرى المعارض للزواج والتساوى الاجتماعى بين الأوروبين والزنوج .. كانت فى الوقت نفسه ترفع راية محاربة الرقيق الاسود ولصق تهمة النخاسة على الشخصيات العربية دون غيرها .. وقد وصل هذا الاتهام إلى ذروته فى أفلام مثل «الغروب» ١٩٤١، «غرب زنجبار» ١٩٥٤، «الخرطوم» ١٩٦٥ .

وفى السينما الفرنسية ظهرت اتجاهات متباينة فى مجال تصوير العلاقة بين الفرنسيين والعرب السود .. وكانت فى جوهرها ترتبط بما سمى بالمدرسة العنصرية اللاتينية .. وهى تسمح بالزواج بين البيض والملونين .. وبعض نواحى التقدم .. وتعمد فى الأساس إلى امتصاص الوجود الفرنسى فى عشرات المستعمرات الافريقية .

وتبدو أدوار الممثل الأسود «حبيب بنجليا» - الذى يعتبره النقاد أهم ممثل

أسود ظهر فى السينما الفرنسية – وكأنها نموذج لطبيعة الادوار السوداء فى السينما الفرنسية .. ففى فيلم «ياسمين» ١٩٢٦ يلعب دور حارس الحريم ، وفى «المفقود» ١٩٣٠ يؤدى شخصية خادم أسود ينقذ فتاة عربية اختطفتها عصابة من اللصوص فى جنوب مراكش، وفى فيلم «قصة فارس السباهى» يلعب دور والد خادمة زنجية صغيرة .. وفى «الرياح» ١٩٢٣ يعمل فى خدمة الصيادين العرب .. ويكرر دور الخادم فى فيلم «المرأة والعندليب» ١٩٣٥ .. ثم يصبح الخصى الذى يساند أحد ضباط الجيش الأسبانى لمحاربة أجواء الحريم العربى فى فيلم «المرتد» ١٩٤٧ .

وكانت شخصية تاجر العبيد العربى .. من الشخصيات التى دأبت السينما على تقديمها بشكل يدعو إلى الاستفزاز .. وعلى الأخص عندما تقدم من خلال ممثلين لهم قدرتهم على تجسيد الادوار الكاريكاتورية مثل «الانجليزي» هارى اندورز فى فيلم «ليزا» ١٩٦٢ والالمانى بيتر لورى «٥ أسابيع فى بالون» ١٩٦٣، أو الروسى الأصل بيتر أوستينوف فى «أشانتى» ١٩٧٩ .

والسينمائيون الذين ادعوا أن العربى لم يحسن غير متاجرة العبيد واذلالهم .. هم أنفسهم الذين هاجموا الشخصيات السوداء عندما أصبحت تنتمى إلى الأمة العربية .. وانكروا كل فضل للسود على الحضارة الانسانية ..

ومنذ عام ١٩٥٢ ومع ظهور فيلم «على بابا والأربعين حرامى» للمخرج الفرنسى فرناندويكا والسينما العالمية لا تمل من تقديم حكايات ألف ليلة وليلة .. وشخصياتها الشهيرة : «شهرزاد ، على بابا ، علاء الدين ، لص بغداد ، السندباد، معروف الاسكافى .. إلخ وقد قدمت جميعها فى أكثر من مائة فيلم رغم أحداثها ولا تختلف الا فى التفاصيل .. فعوالم السحر والصراع الأزلى بين الأخيار والأشرار تجد مجالها الخصب فى احداثها وترسم مصائر أبطالها وكأنهم محكومون بقدر لا فكاك منه .. وفى مجموعها كانت شديدة الوقع والتأثير على المتفرج العربى وتساير فى جوهرها الرؤية الغربية الاستعمارية تجاه العالم العربى.

ولقد ظهرت أفلام «ألف ليلة» .. كجرعات هروبية تقدم لشعوب العالم مع نوعيات سينمائية متشابهة فى فترة الصراعات الدولية والحروب الباردة .فالهروبية والحنين إلى الاجواء الخيالية جعلت من ألف ليلة وليلة معينا وافرا لاينضب .. ظهر الجزء الأكبر منها فى الفترة التى بدأت بقيام الحرب العالمية الثانية مثل «لص بغداد» ١٩٤٠، «الليالى العربية» ١٩٤٢ ، «على بابا والأربعين حرامى» ١٩٥٤ ، «ألف ليلة وليلة ، ١٩٤٢، «أغنية شهرزاد» ١٩٤٧، «البحار سندباد» ..ثم انحسرت لتظهر مع بداية الحرب الباردة بين

المعسكرين الشرقى والغربى خلال الخمسينات واختفت تدريجيا خلال الستينات وعلى الأخص فى السينما الأمريكية بحجة أن الناس يرغبون فى متابعة ما يحدث فى الفضاء وعلى سطح القمر وليس الذهاب إلى مدن ألف ليلة .. ولكن مع السبعينات عاودت الظهور بنفس التوليفة التى قدمت بها من قبل وبرغبة أكيدة فى مواصلة الهجوم على الشخصية العربية باسلوب لا يحمل أى جديد ولو من منطلق الرؤية السياسية .

● شيخ الصحراء

وكانت الحياة العربية موردا خصبا للأفلام العالمية .. التى لا تبحث عن صميم العلاقات الانسانية والاجتماعية فى الحياة العربية بقدر ما تدور حول العلاقات المشبوهة بين المرأة الأوروبية والشاب العربى الذى يوقظ عواطفها بعد أن تتجاهله وتذله . ومع ظهور فيلم «العرب» ١٩١٥ اخراج بيسيل دى ميل .. أصبحت الصفة الرومانسية لهذه الأفلام تحمل خليطا غريبا .. فالشاب العربى لا يعقد العزم على الانتقام من الفتاة الأوروبية التى أهانته فى بداية رؤيته له فحسب .. وانما يسعى جاهدا لكى يجعلها ترضخ له بكل الوسائل الوحشية واللانسانية .

وقد حاولت أفلام مثل «الشيخ» ١٩٢١ لفالنتينو ، «بيلا دونا» ١٩٢٣ «المتمرد» ١٩٢٧ ، «الهمجى» ١٩٢٣ استغلال أسلوب الاثارة من خلال مواقف لا تمل من تكرارها .. فهى تدفع العربى إلى اذلال الفتاة الأوروبية ثم اثارة غرائزها الجنسية مما يدفع الفتاة الأوروبية إلى الاعتقاد بأنها تعيش قصة حب مشبوبة بالرغبة .. ولكن النتيجة تأتى لتؤكد أن هذا الحب المزعوم لا يمكن أن يثمر علاقة سوية لأنها بين أطراف متناقضة .. فاذا استسلمت المرأة البيضاء حتى نهاية القصة لنزواتها مع العربى .. فلابد أن تفقد كبرياءها .. وتعرض نفسها للادانة والتحقير من أبناء جلدتها .. أما إذا كانت هذه العلاقة مجرد تجربة تعى من خلالها الفرق بين التمدن والبدائية فهى بذلك تصبح نموذجا مثاليا لكشف أوهام الغربيين تجاه الشرق ورومانسياته المزعومة؟..

ومرة أخرى شهدت السنوات الأخيرة عودة لهذه الرومانسيات الزائفة من خلال أفلام صهيونية مثل « صحارى » الذى انتجه المنتج الإسرائيلى مناحم جولان .

● الأوروبى

ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة للمغامر الأوروبى عندما يجد نفسه فى أرض الشرق .. سواء كان جنديا أو سائحا أو عميلا سريا أو أثريا .. فالشاب الأوروبى أو الأمريكى عندما يستسلم فى الصحراء العربية لفتاته العربية الحسناء .. فإنه يبقى مخلصا أمينا لعقيدته من أن الأوروبيين والأمريكيين رغم أنهم فى حاجة إلى أن يقلبوا

روتين حياتهم رأسا على عقب .. وفى حاجة إلى أن يقبلوا كل شيء غير متوقع الحدوث .. وأن يسافروا ويرحلوا وأن يبحثوا أو أن يحظى شغفهم بحب الجمال والاثارة والمغامرة ومساعدة الشعوب المتخلفة .. بمزيد من الارضاء .. الا أنه يجب عليهم أيضا فى نهاية الأمر أن يتهكموا على حياة الصحراء .. وأن لايستسلموا لها .. الا إذا كانت هذه الحياة ستكون مع حبيبة القلب الأوروبية أو الفتاة العربية ذات الأصل الأوروبى!!

ومن خلال مغامرات الأوروبى فى الشرق العربى نتعرف على نماذج متباينة من النساء العربيات .. فمنهن الزوجة الخائنة التى تحاول التخلص من القيود الاجتماعية المجحفة التى تكبل انطلاقها ورغبتها فى الحياة .. وقد ظهر هذا النموذج فى السينما منذ عام ١٩٢٢ فى فيلم «دماء الله» ثم نتابع ظهوره فى عشرات الأفلام ومنها «جحا» ، «موت أميرة» .

وكان للمؤلفات التى عالجت شخصيات عن النساء العرب مثل رواية «عائشة» للانجليزى سير رايدر هاجارد ، «الاطلنطيد» لبير بينوا نصيبا وافرا فى الأفلام الأوروبية حيث بلغ عدد الأفلام التى صورت عن شخصيته و«انتينيا» بطلة الاطلنطيد ذات الأصل العربى أكثر من عشرين فيلما من جنسيات مختلفة.

والفتاة العربية المخلطة أى التى انجبت من أب عربى وأم أجنبية أو العكس قدمتها السينما الأوروبية فى انماط كثيرة .. فهى أما متمردة على واقعها وتحاول تعويض ما ضاع من عمرها مع رجل أوروبى يرمز لمصدر الحياة والرقة «الرياح» ١٩٢٣ .. وأما أنها تحاول الاستمرار فى الانتماء الأوروبى «فيلق الصحراء» ١٩٥٣ .. أو على الأقل ترتبط بأكثر الرجال ايجابية وشرفا من بين أبناء قومها «الصقر» ١٩٤٩ .

وهكذا تتلاعب السينما بنمط المرأة العربية التى تحاول التخلص من قيودها .. بحيث أصبحت فى النهاية نمطا وليست فردا بحجة أن المجتمع الذى تعيش فيه لا يسمح لها بالتطور كفرد عادى .

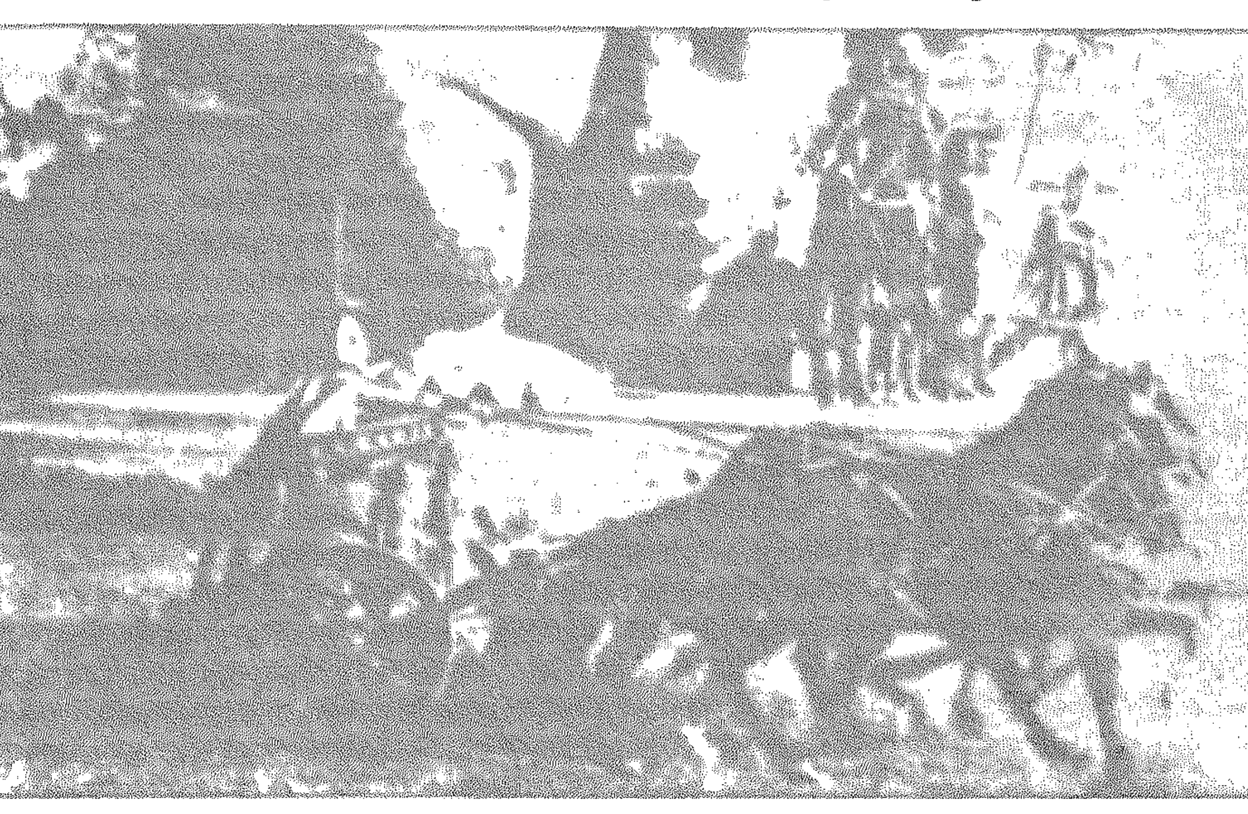
وعموما هذه بعض الملامح التقليدية التى دأبت السينما العالمية على تقديمها عند تصوير الشخصية العربية .. هناك ملامح أخرى استجدت تحاول أن تقدم العربى بشكل أكثر عصرية .. قد يكون فيها مثقفا أو ثوريا أو رجل أعمال ولكنها فى جوهرها لا تختلف كثيرا عما قدمت الأفلام ذات الملامح التقليدية ..

فطالما الأهداف ثابتة .. فالتغيير غير وارد !!

مارس ١٩٨٦

السينما فى خدمة الأديان

تمثيل قصص الكتب المقدسة على اللوحة الفضية



منظر من رواية (ابن حور) التى عرضت فى مصر وتمثل سباق انطاكية التاريخى

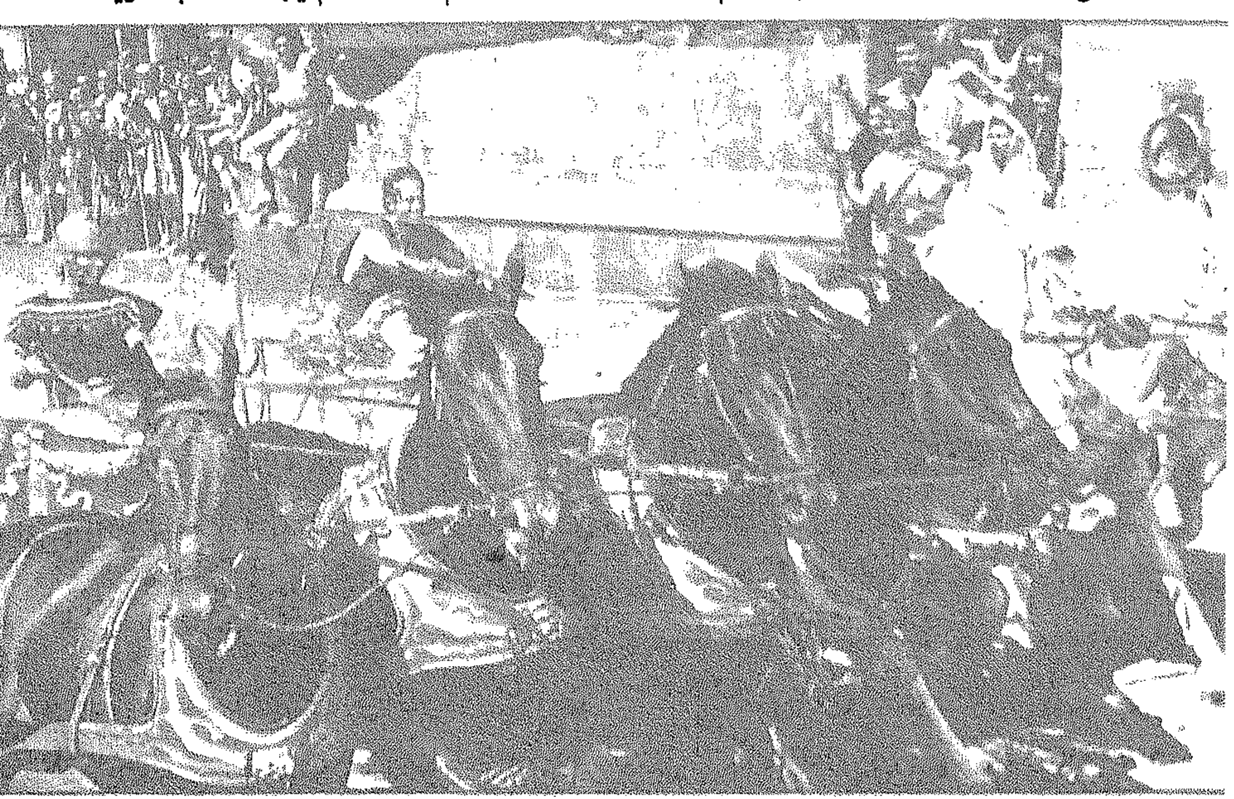
فى العهد القديم قصص طالما استند المؤلفون إلى وقائعها فى وضع مؤلفاتهم

فهم يعرفون أن أروع ما يخطه قلم الكاتب الروائى هو ما ينقل عن هذه القصص ، لأنها أصدق مرجع يرجع إليه فى تصوير

طبيعة الانسان كما هى بعيدة عن كل اختلاف أو تزييف ؟ ولأنها الراوى الذى لا يستند فيما يروى إلى الخيال ، بل إلى الحقيقة الحياة كما هى بما فيها من قوة وضعف ولين وبطش وحب وبغض .

انظر الى الكتاب الغربيين الذين ظهروا منذ بدأت المسيحية تنتشر فى أنحاء العالم كيف كانوا يستمدون الوحى من الكتاب المقدس لوضع روايات كانت تلاقى نجاحاً عظيماً ، وتجلب اليهم شهرة

الأخرى ؟ هؤلاء الكتاب كانوا يلاحظون عدم إقبال الناس على مطالعة الكتب المقدسة لأنهم يعتقدون أن محتوياتها إنما هى دروس تلقى عليهم إرغاماً ، فهم يتناولونها فى شئ من الامتعاض شأنهم فى عهد الطفولة حيث يقعون تحت طائلة واجباتهم المدرسية التى يتذمرون من إلقاء عبئها فوق كاهلهم ولهذا لم يجد الكتاب طريقة



(ابن هور) فى الفيلم الذى اعيد انتاجه عام ١٩٥٨ وفاز بـ ٩ جوائز أوسكار

خالدة ، وكيف أن الجماهير كانت تقبل على مطالعة هذه الروايات لما فيها من قصص بديع قلما يجدونه فى الروايات

لتحبيب الناس فى الاديان وإشعارهم بما فى الكتب المقدسة من عظات بالغات ، سوى أن يقدموا إليهم روايات مستقاة

حوادثها من بطون هذه الكتب . فبهذا يكونون قد خدموا الانسانية أجل الخدمات، وطرقوا بابا جديداً للرواية له فوق أثره الأدبى فى النفوس أثر دينى بالغ. وكان أن نفذوا هذه الفكرة فكانت خطوة ناجحة .

ابن حور

ومنذ نحو سبع وأربعين سنة تقدم كاتب أمريكي يدعى جنرل ليوولاس برواية اسمها «ابن حور» اهتز لها العالم الأدبى حيث صادفت نجاحاً لم يسمع بمثله فى تاريخ الآداب . وتدور حوادث هذه الرواية حول اضطهاد الرومانيين لليهود واستيلائهم على بيت المقدس فى عهد المسيح ولما أن شاهد أقطاب المسرح فى أمريكا ذلك النجاح الذى لقيته رواية «ابن حور» طلب بعضهم الى مؤلفها أن يصرح له باخراجها على خشبة المسرح . ولكن لأسباب دينية رفض ليوولاس السماح بإخراج روايته إذ كان يعتقد أن تمثيل المسيح على المسرح خروج على الدين واعتداء على سمو مكانة هذا السيد العظيم فى النفوس .

ولكن لم يأت عام ١٨٩٩ حتى تمكن مخرج أمريكى يدعى وليم يونج من الحصول على تصريح بتمثيل هذه الرواية من مؤلفها نفسه بعد أن أبان له سمو الغاية التى يراد منها إخراجها . فلم تكد الرواية تظهر على المسرح الامريكى حتى أقدم عدد عظيم من شركات توزيع المطبوعات على طلب إعادة طبع الرواية ، فأعيد طبعها مراراً وترجمت إلى أكثر اللغات انتشاراً حتى لقد ترجمتها إحدى جرائدنا اليومية إلى العربية منذ عامين تقريباً .

وقد ظهرت «ابن حور» لأول مرة فى العالم على خشبة المسرح فى «تياترو برود واى» بنيويورك فى التاسع والعشرين من نوفمبر عام ١٨٩٩ . ودام تمثيلها فى هذا المسرح مائة وأربعا وتسعين ليلة كانت كلها نجاحاً لم يشهد مثله فى تاريخ المسرح الامريكى . وذاع صيت هذه الرواية فى جميع أنحاء العالم ، فأقدم أقطاب المسرح الأوروبى على اخراجها . ولبثت على هذه الحال تنتقل من مسرح إلى آخر حتى كان عام ١٩٢٠ فمثلت لآخر مرة فى فيلاديلفيا . ومنذ ذلك الوقت لم تمثل على مسرح آخر حتى قدر لها الظهور على الستار الفضى فى الشريط الذى أخرجته شركة «مترو جولدوين ماير» الأمريكية منذ نحو أربع سنوات .

ثورة دينية

ورواية «ابن حور» واحدة من روايات عدة نقلت عن الكتاب المقدس وظهرت على الستار الفضى . وقد يظن القارئ أن

إخراج أمثال هذه الروايات كان من السهل بحيث لا يمانع أحد فى ذلك كلا .. بل إن مجرد التفكير فى اخراج أشرطة سينمائية منقولة عن الكتاب المقدس جعل البعثات الدينية تثور فى أول الأمر ضد المخرجين السينمائيين فراحت تحاربهم بكل وسيلة لإيقافهم عند حدهم . ولو أن هذه الثورة كانت صادرة عن قوم لم تطغ النعرة الدينية البحتة على نفوسهم ربما كانت قد لقيت أذنا صاغية من أقطاب السينما . ولكنها صدرت عن جماعات تعتبر أن السينما حتى قبل أن يفكر أقطابها فى اخراج أشرطة دينية - إنما هى كفر وخطيئة . وإنما هى داعية إلى الإثم والعدوان . وإذ ذاك لم يجد المخرجون إلا أن يغضوا الطرف عن هذه الثورة ويتجاهلوها تماما .

على أن المخرجين عرفوا كيف يقللون من سخط هذه الجماعات عليهم ، فأنهم نقلوا ما نقلوا من قصص دينى فى تحفظ وعناية لم يفقدانه روعته وجلاله . مما جعل جماعات المتدينين يبادرون إلى استدراك خطئهم وتقدير الجهود التى يقوم بها أرباب السينما . والجمهور نفسه لو أنه شعر أن المخرجين يريدون أن يرتكبوا أمراً نكراً ويحاولون خداعه ، فإنه لابد ثائر ضدهم وهادم كل محاولة مثل هذه . ولحسن الحظ عرف المخرجون كيف يحسنون التصرف فى انتقاء «النقط» التى استندوا إليها فى إخراج رواياتهم ، وفوق ذلك كانوا أمناء فى نقلها فلم يشوهوها أو يحوروا فى مغزاها شأنهم فى الكثير من الروايات غير الدينية . كما أنهم راعوا فى هذه الروايات الناحية النفسية فجعلوا منها أداة للتسلية قبل أن يجعلوها أداة للتهذيب والتعليم .

السينما والأديان

وليس هناك شك بعد ذلك فى أن السينما خدمت الأديان أجل الخدمات . فقد لاحظ علماء التهذيب أن تعليم الاطفال عن طريق المشاهدة أعظم أثراً فى نفوسهم وأقرب إلى مداركهم ونزعاتهم منه عن طريق القراءة والاستذكار . ولهذا أقبل هؤلاء العلماء على اتخاذ الأشرطة الدينية أداة للتعليم حتى لقد اقترح بعضهم أن تعرض هذه الأشرطة فى الكنائس أيام الآحاد فلاقى اقتراحهم هذا كل تحبيذ . وإن كان بعض المتدينين قد ثار ضده فإن هذا لم يمنع تنفيذه والعمل به .

ولم تترك شركات السينما قصة من قصص الانبياء إلا وأقدمت على إخراجها . وكان أول ما أخرجته من هذه القصص ، قصة «بدء الخليقة أو آدم وحواء» .

وتبعتها بقصص أخرى كانت تتمشى



حسين صدقي ومريم فخر الدين
في فيلم «خالد بن الوليد»

حسب ترتيب تواريخها وأوضاعها فى الكتاب المقدس . وكان من هذه القصص قصة لفتت الانظار بفخامة إخراجها ودقة وضعها وهى «ملكة سبأ» هذه القصة فوق كونها مثل من أمثلة الحب العليا حيث ترى فيها كيف يقع النبى سليمان عليه السلام فى شرك غرام ملكة سبأ ، وكيف يسعى لامتلاك فؤادها ، كانت ملأ بالعظات البالغات . فهاتان امرأتان جاء تا سليمان تحتكمان إليه للفصل فى أمر نزاعهما حول طفل تتدعى كل منهما أنه ابنها . فترى سليمان وقد وقف أمامهما وقد أمسك الطفل باحدى يديه ، وباليد الأخرى سيف اقترح أن يقطع به الطفل شطرين لتأخذ كل منهما شطراً منه . فتنازلت الأم الحقيقية عن ابنها للأم المدعية فكان أن رجع إليها طفلها جزاء وفاقا .

وحادثة هاتين الأمين كنا نقرأ عنها فى الكتّاب فلم تكن لتؤثر علينا تأثير مشاهدتها بأعين رء وسنا . ولقد أصبحت أرسخ فى نفوسنا مما كانت قبل ذلك . ولما كان الغرض من انزال الكتب المقدسة تهذيب النفوس وتبليغ الاحكام الدينية للبشر ، فإقدام المخرجين على تصوير هذه الاحكام على الشريط يعد فى الواقع أكبر خدمة يقومون بها فى المجتمع . وهم بذلك يعيدون تبليغ رسالات الأنبياء بطريقة حديثة لها أثرها المعروف فى النفوس ، ويخدمون الدين من حيث يبغون تسلية الجمهور .

بين عهدين .. القديم والحديث

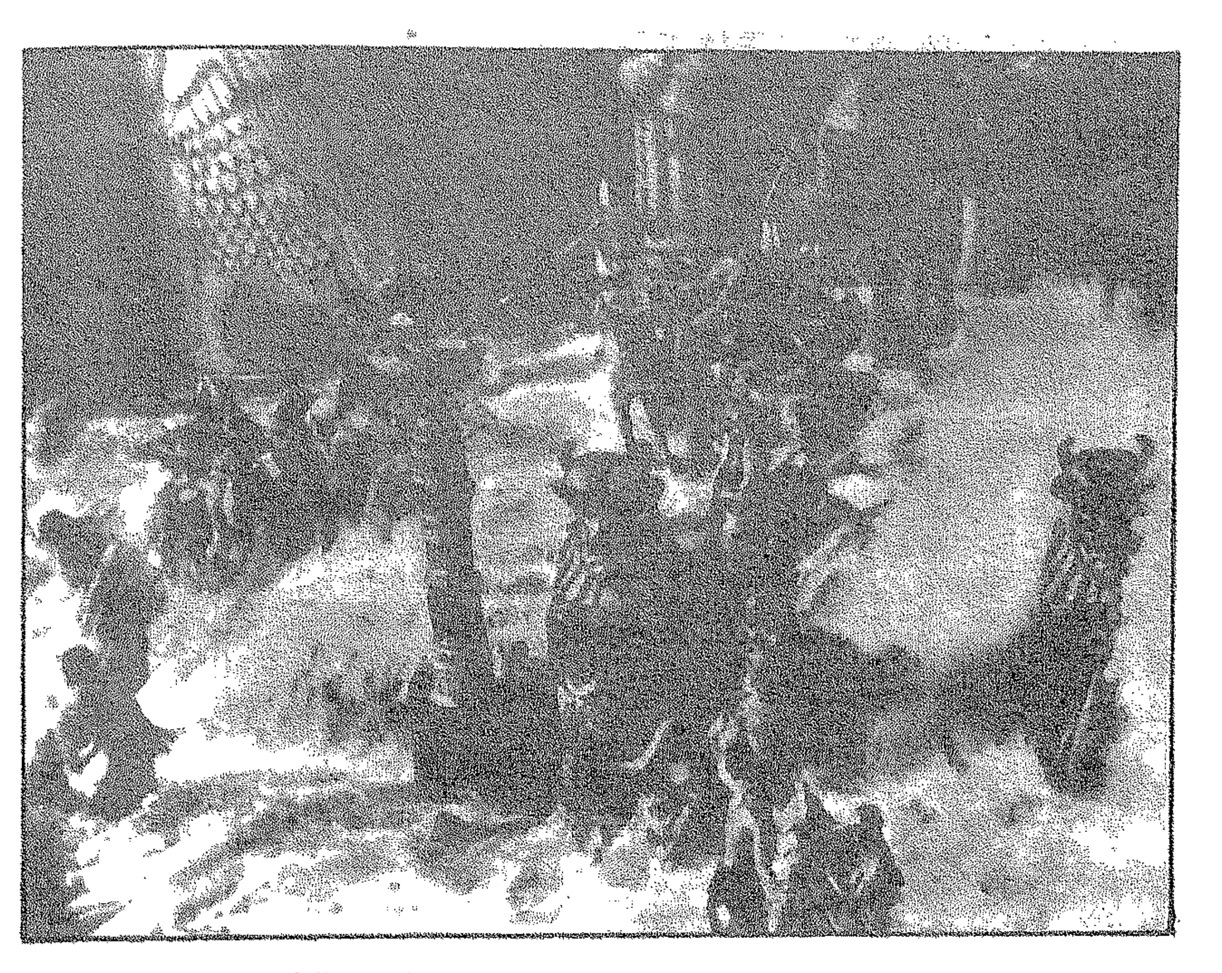
وكانت الأشرطة الدينية فى أول أمرها مقصورة على قصص العهد القديم ، كأشرطة «ملكة سبأ» و «داود وجالوت» و«يوسف واخوته» . ولكن المخرجين فكروا فى السنوات الأخيرة فى إدماج هذه القصص فى أخرى عصرية حتى تكون أبلغ أثراً فى النفوس مما لو أخرجت وحدها . وهذه رواية «الوصايا العشر»

فموضوعها يدور حول عهدين : الأول عهد وجود الاسرائيليين فى مصر فى أيام النبى موسى عليه السلام ، حيث نرى كيف أنهم يلاقون الذل والهوان على يد فرعون ، وكيف أن هذا يغرق فى البحر هو وأتباعه عندما كانوا يتبعون موسى وقومه، وكيف أن قوم موسى بعد أن تركهم هذا للذهاب إلى جبل الطور يعبدون العجل الذهبى و .. و... إلخ ، والثانى عهدنا الحديث حيث نرى نزاع رجلين شقيقين من أم متدينة ، وكيف أن أحد هذين الابنين يكون مثالا للزهد والصلاح ، بينما يسخر الآخر بالدين ويعبد الذهب دون الاله ويتخذ الرياء والغش وسيلة لكسب المال ، وينتهى أمره بأن يعهد إليه بناء كنيسة يستعمل فى بنائها مواد رخيصة رغم نصح أخيه له بأن ينفق عن سعة على هذه الكنيسة حتى لا تكون العاقبة وخيمة . وكان أن جاءت الأم لرؤية الكنيسة التى عهد إلى ابنها الضال بناؤها فانهارت عليها لضعف بنيانها فراحت ضحية الطمع والنفاق . ولم يبق من الكنيسة سوى جدار واحد نقشت عليه «الوصايا العشر» فكانت تذكرة لهذا الابن المنافق ، وكان أن انتحر غير متحمل تأنيب الضمير .

وقد أراد المخرج أن يثبت أن عبادة الذهب آفة كل شئ ، فانتقل بنا من الموضوع الحديث إلى الموضوع القديم ليرينا كيف أن قوم موسى بعد أن نجاهم الله من قوم فرعون اتخذوا العجل الذهبى إلها من دون الله . فحل بهم العذاب كما حل بالابن الضال ووقعوا تحت طائلة العقاب . وانتهت القصة على الأخ الصالح يقارن بين العهدين ويوازن بين ما جوزى به أخوه على نفاقه ، وما تعرض له قوم موسى إثر طغيانهم ويغيهم .

وقصة أخرى غير «الوصايا العشر» تدور حوادثها بين عهدين وهى «سفينة نوح» فكانت بالغة الأثر فى النفوس ، وإن كانت قصة نوح أخرجت فى أول عهد السينما وحدها فقط دون إدماجها فى قصة حديثة . فإن الشريط الأخير الذى وفق فيه بين العهدين القديم والحديث كان أروع قدراً من الشريط الأول .

وهكذا تبين للمخرجين أن الأشرطة التى تجمع بين عهدين هى التى تكون أعظم نجاحاً وأكبر فوزاً ، فجرى جميعهم على هذه القاعدة ، فلم يعودوا يخرجون شريطا دينياً إلا وفيه قصة عصرية يقارنون بها قصة أخرى قديمة تتشابه وقائعها مع وقائع الأولى والجمهور من جهته أبدى كل ارتياح الى ذلك مما شجع المخرجين وجعلهم يسيرون فى هذا الطريق فى غير ما وحل أو احجام .



منظر من رواية «سفينة نوح» وهو يمثل اجتياح مياه الطوفان الناس

كيف أخرجت الوصايا العشر

ورواية «الوصايا العشر» من الروايات الخالدة التى تنفرد بفخامة مناظرها ودقة اخراجها . وقد اعتمد مخرجها على كثير من الكتب التاريخية التى تبحث فى عادات قدماء المصريين وأحوال معيشتهم حتى تخرج الرواية من بين يديه طبق الاصل ليس فيها تحريف أو بعد عن الحقيقة والواقع .

وهناك فى كاليفورنيا على بعد مائتى ميل من هوليوود أقام المخرج مدينة مصرية قديمة كمقر للملك رمسيس فرعون مصر الذى ظهر فى رواية «الوصايا العشر» . قد احتوت جوانب هذه المدينة كثيرا من المبانى والتماثيل التى اشتهر بصنعها قدماء المصريين ولم تكن هذه

المباني والتماثيل مصرية في الواقع ، بل صنعت في أمريكا طبقا لما جاء في كتب التاريخ المصري ، على انه لم يكن هناك فارق في الشكل بينها وبين ما صنعه المصريون القدماء في بلادهم ، فان المجتال في أنحاء مدينة رمسيس التي شيدت خصيصا للرواية يشعر كأنه في بلدة مصرية كل ما فيها مصري مطبوع بطابع مصري .

وقد شيدت هذه المدينة في نحو ستة أسابيع ونقل اليها نحو ٢٥٠٠ نفس ما بين رجال ونساء وأطفال متفاوتي الاعمار، بعضهم متنكرا في زي مصري قديم والبعض الآخر في زي اسرائيلي ، فضلا عن هذه المدينة أقيمت بجانبها نحو خمسمائة خيمة كبيرة لسكني الممثلين أثناء فراغهم من عملهم، وحوض كبير للماء يسع نحو ٣٦٠٠٠ جالون لشربهم وامتدت فوق المدينة وتحتها أسلاك الكهرباء والتليفون لتسهيل العمل وانجازه في أقرب وقت . وقد كان ما يستهلكه الممثلون الذين نقلوا الى هذه المدينة في اليوم يقدر بنحو ٧٥٠ رطلاً من السكر و١٢٠٠ رطل من البطاطس و ١٥٠٠ رطل من اللحوم و١٢٠٠ جالون قهوة وشاي و٤٠٠٠ بيضة و٩٠٠ رطل زبدة و١٢٠٠ رطل خبز و١٥٠ جالون سائل فواكه . وأما الاقمشة التي صنعت منها ملابسهم فقد قدرت بنحو ٣٣٣ ألف ياردة ، وبلغ مقدار المساحيق والدهون التي استعملت للتنكر نحو طنين من المسحوق وخمسمائة جالون من الجلسرين .

على أن ذلك كله يتضاءل بجانب الجهود والتكاليف التي بذلت في سبيل تصوير منظر انشقاق البحر الاحمر في هذه الرواية . فقد استلزم ذلك بناء حوضين كبيرين دهنت جوانبها بالزئبق ووصلت بهما مواسير ضخمة تتدفق منها المياه بشدة هائلة كي تساعد على تمثيل منظر الغرق ومنظر انشقاق البحر وظهورهما في أروع ما ظهر على شريط .

وإجمالا نقول إن تصوير العهد القديم يتكلف أضعاف أضعاف ما يتكلفه تصوير قصص العهد الحديث . وعلى الرغم من ذلك لم يحجم المخرجون عن إخراج هذا النوع من القصص فقد تبين لهم عظيم وجلال قدره . فهم كلما سنحت فرصة لاخراج إحدى هذه القصص بذلوا كل مرتخص وغالٍ لاخراجها ، والعالم من جهته يقبل عليها ويتزاحم على مشاهدتها، وفي ذلك مايعوض المخرجين أتعابهم ونفقاتهم ومايجعلهم يتفانون في خدمة الجمهور واسترضائه بكل وسيلة ممكنة .

السيد حسن جمعة

ابريل ١٩٣٠

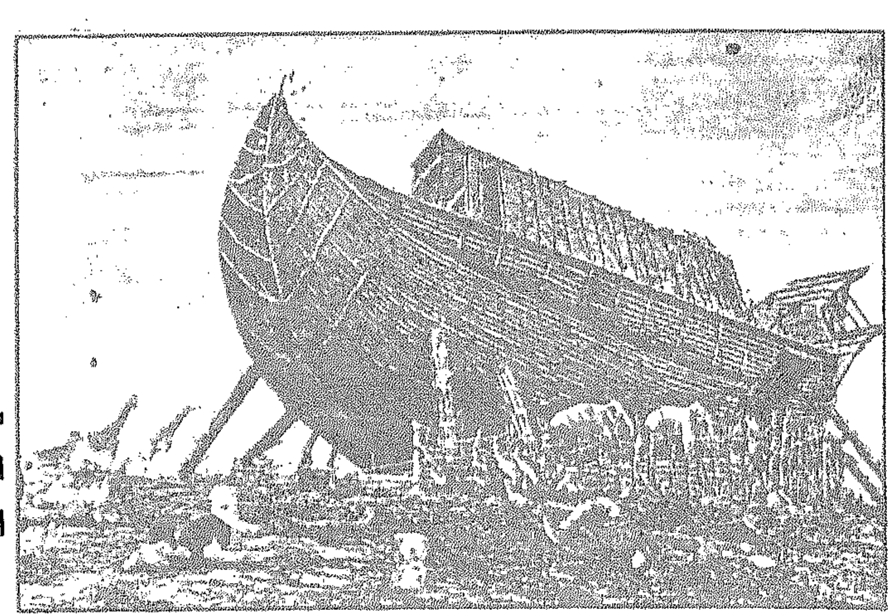
● عبدالحميد جودة السحار ●

لماذا لا تظهر قصص القرآن في السينما والمسرح ؟

تختلف القصة فى القرآن عنها فى التوراة اختلافا كبيرا، فالتوراة تسرد فى تفصيل وتتابع قصص الأنبياء ودور المرأة فى حياتهم، والصراع بين قوى الخير والشر، فقصة كل نبى تبدأ غالبا بمولده وتنتهى بوفاته وتروى ما كان من أحداث بين البداية والنهاية، ولما كانت تلك القصص تهتم برواية أفعال النبى فقد أطلق على أسفار العهد القديم أسماء الأنبياء أو من قاموا بخدمات جليلة لإسرائيل، مثل استير ونحميا ودانيال، أما القصة فى القرآن فلا تقصد لذاتها بل للعبرة. لذلك لا توجد فى القرآن العظيم قصة نبى كاملة فى سورة واحدة، إلا قصة يوسف عليه السلام.

فاذا أردنا ان نتتبع قصة إبراهيم خليل الرحمن فى القرآن نجدها فى سورة الزخرف وسورة الانعام وآل عمران والبقرة والتوبة ومريم والانبياء والصافات والشعراء والحج وإبراهيم وهود والحجر والذاريات والنحل والممتحنة وص والنجم والعنكبوت، وفى كل من هذه السور لا تروى سيرة ابراهيم الخليل عليه السلام، بل يستشهد بحادثة من الاحداث فى حياته لابراز عبرة أو لتوضيح موقف أو للتأثير العام.

ولو تتبعنا قصة موسى عليه السلام فى كتاب الله لوجدناها مروية فى أكثر من عشرين سورة وقد ظن أحد المستشرقين إن القصة فى القرآن مثلها مثل القصة فى



سفينة نوح .. لقطة من فيلم الانجيل

التوراة؛ متكاملة متناسقة وأن سبب بعثرتها فى سور القرآن كان نتيجة لخطأ الذين جمعوه فحاول أن يعيد ترتيب الآيات التى تتحدث عن موسى عليه السلام ترتيبا تكون نتيجته قصة متكاملة تسرد حياة موسى عليه السلام منذ أن ألقته أمه فى اليم الى أن خرج ببنى اسرائيل من مصر وبقى فى التيه أربعين سنة ، فكان حليفه الاخفاق، لأنه لم يفهم روح القرآن ومراميه وأسلوبه الفنى الذى انفرد به ، دون سائر الكتب السماوية الأخرى .

وقد أخرجت السينما العالمية كل قصص أنبياء التوراة على الشاشة وكان آخر الاعمال التى عرضت فى العالم عن قصص الكتاب المقدس فيلم The Bel وقد ترجمت خطأ بالانجيل والمقصود قصص التوراة والانجيل فى الكتاب المقدس ، وإخراج أفلام الكتاب المقدس لا يثير لغطا فى الخارج ، فقد اعتاد المؤمنون؛ اليهود والمسيحيون أن يروا قصص التوراة والانجيل مصورة وأن تصنع التماثيل للانبياء جميعا وان كانت صناعة تماثيل الانبياء محرمة فى الديانة اليهودية، صور الانبياء فى كل مكان : فى الفاتيكان وفى الكنائس المنتشرة فى الشرق والغرب بل هناك فى الفاتيكان صورة للرب وهو يعطى نسمة الحياة لآدم، فظهور الانبياء على الشاشة لا يؤذى شعورهم الدينى أما فى الدول الإسلامية فالأمر على نقيض ذلك ، فالتماثيل قد حرمت فى الإسلام خشية الارتداد إلى الوثنية ولم يحاول الفنانون المسلمون ان يتخيلوا صورا للانبياء اللهم الا فى ايران، فهناك صور متخيلة للنبى محمد- صلى الله على وسلم - إن فكرة ظهور الانبياء



الشيماء

على خشبة المسرح أو على شاشة السينما تثير النفوس وتحرك مراجل الغضب وانى أذكر بهذه المناسبة أن إحدى الصحف المصرية قد نشرت أنى وضعت قصة فيلم سينمائى عالمى بعنوان «محمد رسول الله» وهذا صحيح ولمحت الى أن ممثلا عالميا سيقوم بدور رسول الاسلام عليه السلام وهذا غير صحيح فليس فى القصة شخصية من الشخصيات التى يتأذى المسلمون من ظهورها على الشاشة أو على خشبة المسرح وقد تلقت وزارة الخارجية وادارة الازهر سيلا من الاحتجاجات وكان احتجاج احدى الدول الاسلامية يفوق احتجاجها على ضياع القدس !

وعلى الرغم من حرص رجال الدين على عدم ظهور الانبياء على المسارح المصرية ، فقد ظهر نبى أكثر من مرة فى السينما وفى المسرح دون أن يحتج أحد منهم ، فقد ظهرت سالومى وهى تقتل يوحنا المعمدان فى أكثر من عمل فنى مجسم ولم يرتفع صوت بالاعتراض مع أن يوحنا المعمدان هو يحيي بن زكريا: «يازكريا إنا نبشرك بغلام اسمه يحيى لم نجعل له من قبل سميا ».

ولو تركنا الحماس الفنى جانبا لوجدنا

أن ظهور الانبياء على الشاشة أو على خشبة المسرح فيه خدش لقدسية الانبياء، فالانبياء شخصيات ضبابية يتخيلها كل منا بصورة تختلف عن الاخر ، فتجسيمنا لتلك الشخصيات قد يجد البعض فيه خيبة أمل ، وقد يكون التجسيد خاطئا فيثبت فى أذهاننا صورة خاطئة وأكبر دليل على ذلك صورة السيد المسيح نفسه، فوصف السيد المسيح فى كتب الدين يختلف تمام الاختلاف عن الصورة التى حفرتها صور الفنانين فى أذهاننا ، فالسيد المسيح كان يلبس على رأسه تلك العمامة السوداء التى كان يلبسها اليهود وما كانت ملابسه تشبه الملابس الرومانية التى تظهر فى صوره وتماثيله وما كان شعره مسترسلا ، انه فى الصور شخصية رومانية أكثر منه شخصية فلسطينية ، مما يجافى الحقيقة .

وأذكر اننى كنت أتصور بلال بن رباح مؤذن الرسول تصورا خاصا فيه قدسية ، فلما ظهرت شخصية بلال على الشاشة اهتزت الصورة فى نفسى وأحسست بخيبة أمل ، قد يقال ان الممثل البارع يستطيع أن يتقمص الشخصية وأن يقنع المشاهد بها وهذا حق ولكن الممثل مهما سما بالاداء فانه سيظل الممثل المعروف لنا، لذلك لجأت السينما الايطالية عندما أرادت أن تظهر السيد المسيح على الشاشة، الى اختيار ممثل لم يسبق له التمثيل وأسندت اليه دور المسيح وتعهد بألا يمثل بعدها أبدا وقد عوضه البابا عن عدم التمثيل مدى حياته بأن قدم اليه فيلاّ وأمده بمعاش شهرى ، فهل ياترى نستطيع أن نفعل مثل ذلك مع من يقومون بتمثيل شخصيات لها قدسيتها على خشبة المسرح أو شاشة السينما ؟

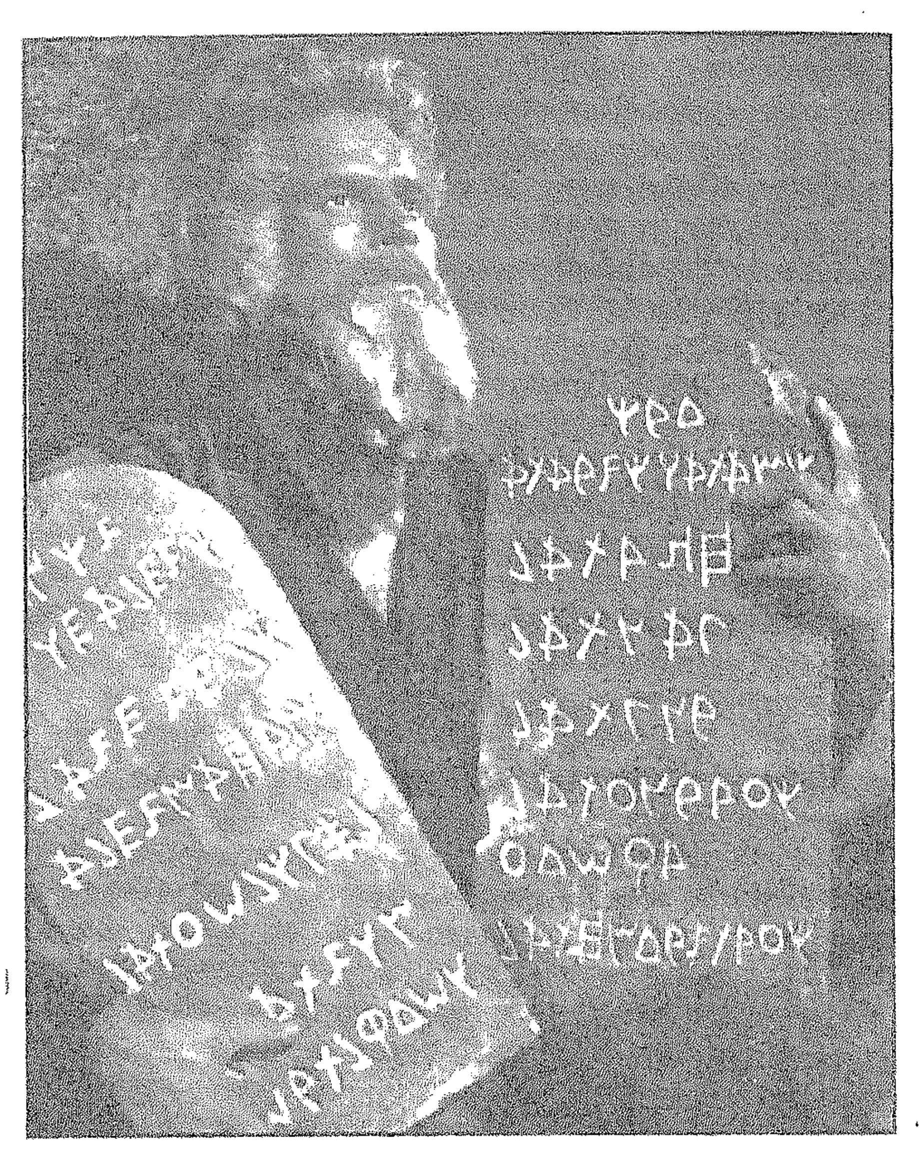
فى رأيي ان القرآن الكريم ليس به قصص تصلح للمسرح أو السينما اذا أردنا أن نكتفى بما جاء فى كتاب الله دون أن نستعين بقصص الكتاب المقدس ، فاذا ما استعنا بالتوراة ، فالقصة فى النهاية ليست قصة قرآنية ، بل قصة مؤلفة من كتب مقدسة ، لا تؤدى رسالة القرآن على حقيقتها .

أمـــا عــن الشــخصــيات الاسلامية ، فأرى أن نترك النبى- صلى الله عليه وسلم- فى قدسيته ، وليس معنى ذلك أن ندع تاريخ الدعوة المحمدية ، فانه من الميسور أن نسرد تاريخ محمد- صلى الله عليه وسلم- دون أن يظهر محمد عليه السلام على الشاشة أو المسرح وانى أذكر انى رأيت منذ سنين فيلما أمريكيا اسمه «ولدى ادوارد » تمثيل سبنسرتراسى، كان الفيلم كله يدور حول ادوارد الذى مات فى الحرب ولم نر ادوارد فى مشهد واحد ، وكذلك أرى ألا تظهر زوجات النبى ولا بناته ولا الخلفاء الراشدون لا على خشبة المسرح أو السينما ، أمـــا باقـى

فجـــر الاســـلام

هكذا تصوروا الكعبة في السينما المصرية

الشخصيات الاسلامية فما الذى ستظهر فى مواقف مشرفة تجلو الصدأ يمنع من ظهورها مادامت عن تاريخها الحافل المجيد .



الوصايا
العشر

إن مشهد مقتل الحسين يمثل كل عام فى العراق ، فما الفرق بين أن يمثل فى كربلاء أو على خشبة المسرح أو شاشة السينما والتاريخ الاسلامى حافل بالمواقف، غنى بالمشاهد فمتى نرى طارق ابن زياد فاتح الاندلس ومحمد بن القاسم الذى وصل فى فتوحاته الى الصين ولم يبلغ العشرين من عمره على الشاشة؟، وآلالف القصص الرائعة ؟ إنها إمكانيات ولا أعتقد أن الإمكانيات ستقبع طويلا حجر عثرة فى تحقيق أحلامنا .

الصور المتحركة

سألنا جماعة من حضرات القراء عن الصور المتحركة وتعليلها وكيفية اصطناعها فاستمهلناهم ريثما أعددنا الرسم اللازم لإيضاح ذلك ، ثم جئنا نجيب أسئلتهم فنقول: من النواميس المقررة في علم البصريات أن صور الأشباح إذا ارتسمت فى العين لاتزول حال زوال تلك الأشباح من أمامها فمن ينظر إلى رجل ترتسم صورته فى شبكية عينه، فإذا حول نظره عنه بقيت صورته هنيهة على الشبكية ثم تزول ويظهر ذلك لمن ينظر إلى جسم منقض من شاهق بسرعة فإنه يراه يرسم خطا متواصلا كالنيازك التى تتساقط في بعض الليالى فإنها قطع من معادن أو نحوها تمر في الفضاء من مكان إلى آخر بسرعة عظيمة فتظهر لنا خطوطا نارية لأنها لسرعتها تبلغ إلى منحدرها قبل أن تزول صورتها الأولى التى ارتسمت فى العين عند أول انحدارها فتظهر تلك الرسوم متواصلة كأنها خط واحد.

وقد لاحظ العلماء ذلك قديما فاصطنعوا آلات على هذا المبدأ معظمها من قبيل الألعاب الصغيرة منها واحدة سموها فتزسكوب تشبه فى مبدأها مبدأ الصور المتحركة من بعض الوجوه.

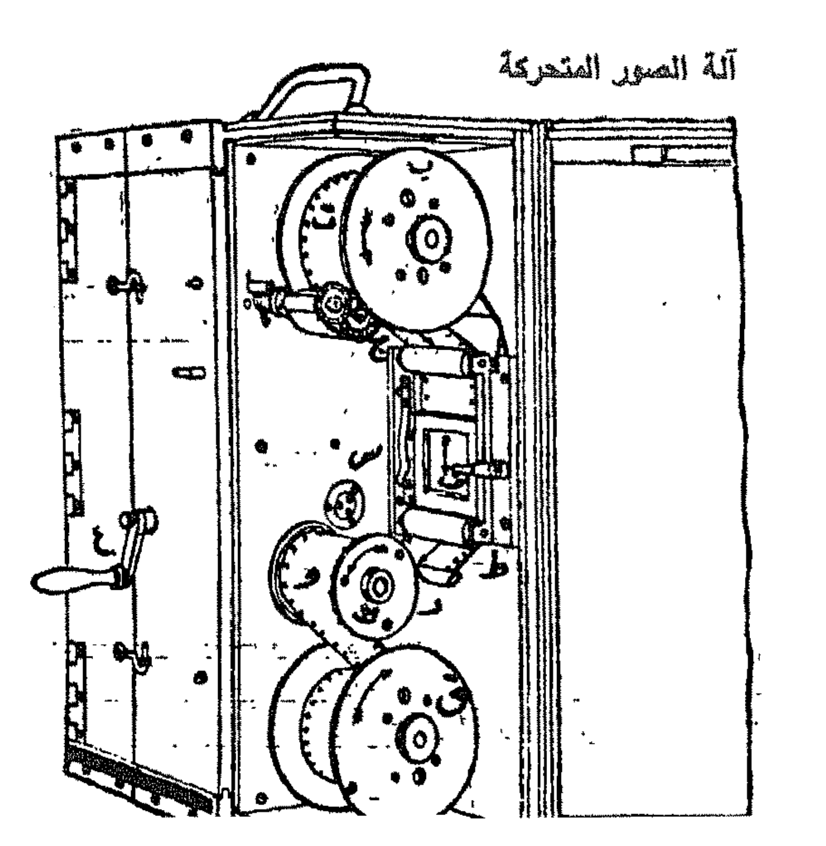
الصور المتحركة

ويسمونها سينماتوغراف أو كيناتوغراف ، وفى القاهرة الآن بضعة حوانيت يعرضون فيها ضروبا من مناظرها فلما شاع أمرها وسألنا بعضهم وصفها أردنا تحقق ذلك بأنفسنا فزرنا المكان المسمى كيناتوغراف Kinetographe بجانب التلغراف المصرى فدخلنا قاعة منارة بالكهربائية فى صدرها ملاءة بيضاء تغطى أعلى الحائط فلما استقر بنا الجلوس أطفيء النور وظهر على تلك الملاءة أظلال كالتى ترى بواسطة الفانوس السحرى إلا أنها تتحرك . وفى جملة مارأيناه تلك الليلة قطار وصل المحطة وأخذ الناس ينزلون منه أو يدخلون وفيهم من يحمل صندوقه وعصاه وآخر يهرول وقبعته بيده. ورأينا أيضا امرأتين تناصبتا للمبارزة فتطاعنتا أمام الشهود حتى طعنت إحداهما الأخرى فحملت المطعونة وسارت الطاعنة ورأينا كتيبة من الفرسان يمرون سراعا كأنهم يهاجمون حصنا وغير ذلك من المناظر التى توهم الناظر إنه يري حقيقة. ولم تظهر هذه المشاهد متتابعة فى منظر واحد ولكنها تقسم إلى مناظر مستقل بعضها عن بعض بينها فترات تنار فيها القاعة وتستريح الأنظار فلما انقضت تلك المشاهد استأذنا صاحب الصور فى أن نرى الآلات عيانا لنستوضح ما قرأناه وسمعناه مرارا فصعد بنا إلى سقيفة فوق مدخل القاعة مقابل الحائط الذى كنا نرى الصور عليه فرأينا الآلة وكيفية إشتغالها وهاك رسمها:

والآلة عبارة عن صندوق طوله متر تقريبا مقسوم إلى نصفين يمينى ويسارى وترى اليمينى مفتوحا وبابه إلى اليمين (ل) ، وفى داخله ثلاث بكرات (ب وك وق) تدور على محاورها ، وبين الأولى والثانية نافذة صغيرة (ف) وأما النصف اليسارى فمقفل وفيه الأدوات التى تدار بالقبضة (ع) فتدير البكرات فى النصف الآخر. وترى على البكرات لفافة ممتدة عليها كلها فتبدأ من البكرة (ب) عند (ت) فتنحدر إلى النافذة من (ج) إلى (ف) ثم تخرج عند (ط) فتمر على البكرة (ك) عند (و) فتنحدر إلى البكرة (ق) وتلتف عليها فالبكرات ثلاث ولكن المستعمل للف اثنتان فقط (ب وق) أما (ك) فإن اللفافة تمر بها مرورا والقصد من نشر هذه اللفافة ولفها مرورها بتلك النافذة (ف) وهناك زجاجة نصف شفافة تنفذ اظلال الصور منها إلى الخارج كما سترى.

واللفافة المشار إليها عبارة عن قدة مستطيلة من مادة مرنة شفافة اسمها سليولوييد تشبه المادة الغروية التى يصنعون منها الأمشاط الشفافة أو نحوها وطول هذه اللفافة بين ٢٥ و٣٠ مترا وعرضها ستة سنتيمترات وعليها ترسم صور الحادث الواحد متعاقبة حسب تعاقب وقوعها وقد يبلغ عددها أحيانا ألف ومائتى صورة لتصوير حادث وقع فى ٤٥ ثانية. وتلف هذه القدة الطويلة على البكرة العليا (ب) ويمر طرفها عند (ج) فى النافذة (ف) فتنفذ عند (ط) ثم يصعد بها عند (ر) على البكرة (ك) فتدور عند (و) ثم تنحدر إلى البكرة (ق) وهناك تشد. فإذا أديرت الآلة بالقبضة (ع) تحركت البكرات على أسلوب تنحل به اللفافة عن البكرة العليا (ب) فتمر بالنافذة (ف) وتنزل فتلتف على البكرة السفلى (ق) ويتم لفها كلها فى ٤٥ثانية.

آلة الصور المتحركة



ثم إن حركة الآلة متقطعة على أسلوب تقف به اللفافة عند كل صورة $\frac{1}{٣٠}$ من الثانية عند النافذة (ف) ثم تمر بمثل هذه المدة على التوالى. وتغطى النافذة زجاجة نصف شفافة تتحــــرك صعودا أو نزولا حسب حركة اللفافة

فمتى وقفت اللفافة صعدت الزجاجة فإذا انحدرت اللفافة نزلت الزجاجة لتغطيها وهكذا.

فافرض أننا وضعنا هذه الآلة فى صندوق التصوير الفوتوغرافى (كاميرا) وجعلنا النافذة (ف) من جهة عدسة التصوير حتى ترتسم الأشباح على زجاجتها مصغرة كما ترتسم على زجاجة التصوير الفوتوغرافى الاعتيادى وكسونا سطح اللفافة على طولها بالجلاتين الحساس الذى تكسى به زجاجات التصوير الفوتوغرافى ، وجعلنا هذه الآلة أمام منظر متحرك كرجل ينشر بالمنشار مثلا وأحكمنا وضع الآلة حتى ترتسم صورة الرجل على زجاجة النافذة ثم أدرنا الآلة فاللفافة تمر متقطعة وراء الزجاجة تقطعا منتظما كما تقدم وكلما وقفت لحظة ارتسمت عليها صورة من صور ذلك الرجل وحركة منشاره وفى كل صورة تغيير طفيف جدا عن التى قبلها لأن بين حدوث الصورة الواحدة وحدوث الأخرى ١/٣٠٠ من الثانية وهو مالا يكاد يتصوره الوهم فالعمل الذى يعمله ذلك النجار فى ٤٥ ثانية يرتسم منه على تلك اللفافة نحو ألف صورة مساحة كل منها ٤ سنتيمترات فى ٦ تتدرج تدرجا طفيفا بين الحركة الأولى للمنشار والحركة الأخيرة فلما ترتسم هذه الصور على الجلاتين تعالج كما تعالج زجاجات التصوير الشمسى حتى تصير رسوما ثابتة على مادة اللفافة وقد اختاروا السليولويد لصنع هذه اللفائف لأنه شفاف كالزجاج ولكنه لدن مرن يلتف وينتشر بسهولة.

هذه هى كيفية رسم الصور المتحركة أما عرضها فعلى هذا المبدأ نفسه فيجعلون هذه الآلة واللفافة فيها كما ترى ويضعون وراء النافذة من اليمين عدسية مكبرة هى بالحقيقة جزء من الآلة ويجعلون أمام النافذة من اليسار نورا كهربائيا شديد اللمعان يمر قبل وقوعه على النافذة فى محلول الشب لكى تنشىء حرارته فإذا أرسلت النور على اللفافة فيها نفذها إلى العدسة المكبرة فينفرج ويتسع ظل الصورة الصغيرة فيقع على الحائط المقابل مكبرا كما يراه الناس فإذا لم تدر الآلة فالصورة تبقى ساكنة ، كما تظهر بالفانوس السحرى ، أما إذا أديرت الآلة ومرت الصور متتابعة مسرعة أمام النافذة فإنها تكون كذلك على الحائط والمدة بين ارتسام الصورة الواحدة وارتسام الأخرى ١/٣٠٠ من الثانية كما تقدم وهى لاتكفى لزوال الصورة الأولى من العين قبل ارتسام التالية فتتصل تلك الصور بعضها ببعض فتظهر متحركة.

الصور المتحركة الناطقة :

ويشتغل بعض العلماء الآن فى اصطناع صور تتحرك وتتكلم فى وقت واحد باستخدام السينماتوغراف والفونوغراف معا فستأتى أيام نرى بها العالم وحوادثه رأى العين ونحن جلوس فى غرفنا وذلك كله من معجزات هذا القرن.

فبراير ١٨٩٧

السينماتوغراف المجسم

اختراع مهم يظهر الأشباح كالأجسام

شهدنا فى رحلتنا بباريس فى العام الماضى مشهدا ذكرنا بالسحرة وطلاسمهم لغرابته وبُعد ظواهره عما نعرفه من نواميس الطبيعة وخلاصة ذلك:

إن بعض الأصدقاء السوريين فى باريس دعونا إلى حانوت فى حى مونمارتر اسمه «حانوت العدم» أو الفناء. دخلنا الحانوت من باب صغير إلى غرفة كثيرة الشبه بغرف المطالعة فى المدارس الصغيرة. فيها نحو عشرة مقاعد مدرسية مستطيلة أمام كل مقعد مكتبة. ويسع المقعد خمسة أشخاص يجلسون مجلس التلامذة في المدرسة. وعلى جدران الغرفة صور ملونة تمثل بعض الوقائع المشهورة. إحداها تمثل واقعة وترلو. وأخرى تمثل مرقصا فيه رجل يرقص وآخر يضرب على العود. وصورة أخرى خيالية لروميو وجولييت. وفى إحدى زوايا الغرفة هيكل عظمى معلق من رأسه وقد تدلت أطرافه. وفى زاوية أخرى تابوت مقفل وقد أسندوه قائما إلى الحائط وعليه كتابة بالفرنساوية معناها «منزل للإيجار».

وصاحب الحانوت كهل ممتليء الجسم على رأسه قبعة تشبه قبعات الرهبان. وثوبه أسود (رسمى) وحال دخولنا دعانا للجلوس على أحد المقاعد فقعدنا كما قعد سوانا. لكننا رأينا وجوهنا صفراء اللون أشبه بوجوه الأموات. ثم علمنا أن سببه النور المنبعث من زجاجة المصباح المضىء فى ذلك المكان وهى صفراء فاقع لونها. ثم أخذ الرجل يعظ ويبرهن فناء الدنيا وأنها صائرة إلى الزوال والعدم.

ثم أطفأ ذلك النور وأبقى شمعات نورها ضعيف فأصبحت تلك الحجرة أشبه بالكهوف التى يقال إن المسيحيين كانوا يلجأون إليها فى زمن الاضطهاد بأوائل النصرانية. وعاد الرجل إلى الكلام عن مصير الدنيا وأخذ يبرهن ذلك بالمشاهدة العيانية. فوجه أنظارنا إلي الصور التى تقدم ذكرها. وأشار إلى المرقص وفيه الراقص وضارب العود وكلاهما فرح مسرور. وقال «لايغرنكم ماترونه فيهما فإنهما صائران إلى العدم» وأضعف الأنوار وأضاء ما وراء الصورة. فتحولت تلك الصورة الملونة إلي هياكل عظمية

بالية. وفعل نحو ذلك بصورة واقعة وترلو وغيرها ـ فلم يعجزنا تعليل هذا لكن الرجل أومأ إلينا أن نتحول من ذلك المكان ومشى أمامنا حتى خرج من باب داخلى لتلك الحجرة ومر بنا فى دهليز مظلم انتهينا منه إلى حجرة أخرى نورها ضعيف وفيها مقاعد للجلوس. ولما جلسنا أشرفنا عن بعد على مجلس مضيء بين مجلسنا وبينه دهليز مظلم عرضه متران وطوله نحو عشرة أمتار، وفى المجلس المضيء أمامنا تابوت فارغ مسند إلي الحائط قائما. فتقدم صاحب الحانوت إلى الحضور منا وسألهم «من يريد أن يموت أو يصير إلى العدم فيقف فى ذلك التابوت» فتصدت امرأة شابة حسنة البزة وقالت إنها تفعل ذلك.

فأشار إليها الرجل أن تدخل فى ممر مظلم غير الدهليز الذى بين أيدينا لكنه يوازيه. وبعد لحظات قليلة رأيناها فى المجلس المشار إليه. وهناك رجل استقبلها وأدخلها فى التابوت فوقفت فيه منتصبة ونحن نراها وجها لوجه وبيننا وبينها الدهليز المظلم. ولم تلبث قليلا حتى رأينا لونها يشحب ويمتقع وأخذ بدنها فى النحول والهزال حتى صارت كالأموات ومازال لحمها يتزايل حتى صارت هيكلا لا لحم عليه مطلقا. ثم أعيدت كما كانت فرجعت إلينا سالمة. وفعل نحو ذلك برجل تصدى للتجربة فجعله هيكلا ثم أخفاه بالكلية وأظهر مكانه ملاءة بيضاء معلقة من أعلي التابوت كأنها الكفن بقى بعد بلاء البدن. ثم مالبثنا أن رأينا الرجل بجانبنا وقد وصل إلينا فى مدة لاتكفى لوصوله من التابوت. كأنه بدأ بالمجيء قبل ظهور الملاءة. فلم يبق فينا إلا من أخذته الدهشة وأحب تجربة ذلك بنفسه لعله يكشف سر هذه الظواهر.

ثم أمرنا صاحب الحانوت أن نتبعه فى ممر آخر فوصلنا إلى حجرة أخرى ودهليز آخر.. ووراء الدهليز مجلس مضيء نحو ماتقدم فى الحجرة الماضية. لكن فى هذا المجلس بدل التابوت كرسيا بجانبه مائدة صغيرة مستديرة عليها غطاء ملون. وإلى الجانب الآخر منها فراغ. فطلب الرجل إلى من يشاء من الحضور أن يدخل ليجرب نفسه فتقدمت تلك المرأة ودخلت من ممر مستقل عن الدهليز حتى جلست على الكرسي، ولم تمض دقيقة حتى رأيناها تحمل بين ذراعيها طفلا رضيعا. ثم عادت إلى حالها الأولى. فإذا بهرة قد جلست على المائدة أمامها وهى لم تنتبه لها. ثم رأينا فى الفراغ إلى الجانب الآخر من المائدة شبحا ملتفا بملاءة بيضاء ووجه كالجمجمة العارية من اللحم. كأنه قائم من الأموات. وتقدم نحو المرأة وأخذ يخاطبها ويشير إليها بيديه وهى لاتبدى حراكا كأنها لاترى شيئا. ثم اختفى الرجل والهرة بغتة وعادت المرأة إلينا كما هى فخطر لنا أن ندخل ونجرب ذلك بأنفسنا فرأينا صديقنا أمين.

أفندى الريحانى وكان فى جملة الرفاق قد تصدى وطلب أن تكون التجربة على يده. فادخلوه حتى جلس على الكرسى الذى جلست تلك المرأة عليه. وبذل جهده فى التفرس والتطلع لعله يكتشف سر تلك الظواهر ونحن نراقب حركاته. وإذا بفتاة ظهرت فى الفراغ عند الجانب الآخر من المائدة وقد أخذت تنزع ثيابها قطعة قطعة. وتضعها على المائدة بعضها فوق بعض وهو لا ينتبه لشىء من ذلك. حتى أوشكت أن تنزع ثيابها كلها. ولايشك الناظر إلى حركاتها انها امرأة حقيقية. وصاحبنا الريحانى قاعد على الكرسى وهو خالى الذهن مما نراه. ثم اختفت تلك الفتاة وثيابها كأنها خيال وزال. ثم جاء صديقنا وسألناه عما رآه هناك فقال إنه لم ير شيئا على الإطلاق. فلما ذكرنا له ما شاهدناه نحن تعجب غاية العجب. وأكد لنا أنه لم ير فيما يحيط به ما يوجب الشبهة. فخرجنا ونحن نتحدث بتلك الغرائب وأخذنا من ذلك الحين نبحث عن تعليل تلك الظواهر تعليلا يقبله العقل. وقد تبين لنا الآن أنه من قبيل السينماتوغراف المجسم وإليك بيان ذلك.

السينما توغراف المجسم

فى السينماتوغراف الاعتيادى تؤخذ الصور بالآلة السينماتوغرافية عن المناظر أو المشاهد. ثم ترسل بالنور الكهربائى على حائط أبيض فتقع مكبرة وتظهر للمشاهدين صورا متحركة كما نراها في مراسح الصور المتحركة بمصر وغيرها.

أما السينماتوغراف المجسم فيأخذون الصور فيه بآلتين فى وقت واحد. فإذا أرسلت الصورتان معا ظهرت الأشباح فيها مجسمة نحو ما يقع فى الآلة الصغيرة التى تستخدم لتجسيم الصور المزدوجة فى المنازل ويسمونها ستيريوسكوب. وهى مؤلفة من زجاجتين مكبرتين ينظر فيهما معا إلى الصورة الفوتوغرافية المزدوجة فتظهر مجسمة.

ولظهور الصور مجسمة كل التجسيم بالسينماتوغراف ينقلون الصور المتحركة

بالآلتين المذكورتين بحيث تكون قاعدة تلك الصور مظلمة سوداء فلا يظهر فى الصورة غير الأشخاص يتحركون ووراءهم ظلمة . فإنك ترى رجلين يتبارزان وإلى يمينهما الأعلى امرأة تستغيث كأنها على مرتفع وإلى اليسار رجلان مسرعان كأنهما صاعدان في سلم لكنك لاترى هناك سلما ولا مرتفعا. مع أن الصورة أخذت عن منظر فيه السلالم والمرتفعات ومشاهد أخرى. لكنهم بعد ارتسامها على شريط السينماتوغراف دهنوا أرضها باللون الأسود فأخفوا تلك الصور. بحيث لو أرسلت الصورة على الحائط الأبيض لايظهر فيها غير الأشخاص يتحركون.

فإذا وقعت تلك الصور على حائط عليه صورة تمثل المكان الذى كان الأشخاص يتبارزون فيه ظهرت صورهم مجسمة كأنهم أناس حقيقيون يتبارزون فى حديقة طبيعية كما ترى فى أواسط الشكل المذكور. فإنك ترى مرسحا جلس المتفرجون فيه على مقاعدهم يشاهدون صور السينماتوغراف المجسم.

ولإتقان العمل وظهور الأشباح أقرب إلى الحقيقة يستخدمون المرايا وألواحا من الزجاج على زوايا مختلفة فتظهر الصور كاملة التجسيم ولايدرك الحضور سرها

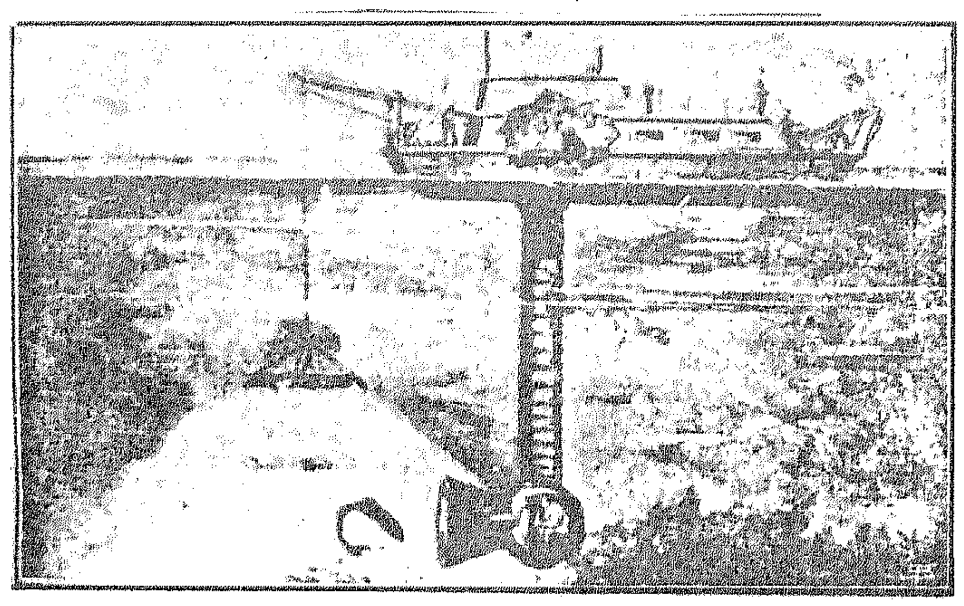
توضع آلتا السينماتوغراف تحت المرسح بحيث لاتظهران للمتفرجين وترسل الصور منهما إلى مرآتين على مسافة قصيرة من مقدم المرسح وإنما يطلب وضع هاتين المرآتين مائلتين نحو الأعلى بحيث تقع الصور المنعكسة عنهما على لوح كبير من زجاج شفاف موضوع وضعا. إذا انعكست الأشعة عنه وقعت على أبصار المتفرجين. وترى ميل ذلك اللوح عن الحائط والأشعة المنعكسة عن اللوح إلى الحضور إلى يسار الرسم. وترى على الحائط صورة حديقة فيها سلم وأشجار وأحجار. وينار المرسح بأنوار موضوعة عند سقفه مختبئة لاتظهر للمتفرجين. ولايسمح لنور أن يقع على لوح الزجاج غير النور المنعكس عن المرآتين المتقدم ذكرهما. وهو قوى فينعكس منه على أبصار الحضور مايكفى ليريهم تلك الأشباح مجسمة. وسبب ظهورها مجسمة انعكاسها عن لوح الزجاج على زاوية حادة.

فصور الأشخاص المستقلين المنعكسة عن لوح الزجاج الكبير تصل إلى أعين الحضور كأنها تتبارز فى تلك الحديقة، ولو أرسلت تلك الصور فى بستان طبيعي مثل هذا الرسم ظهرت حركات المتبارزين أقرب إلى الطبيعي المجسم. فيسهل بذلك تعليل ماشاهدناه فى حانوت العدم.

نوفمبر ١٩١٣

السينماتوغراف في جوف البحر

منذ عدة سنوات وُفقّ المستر ويليمسن الأمريكى إلي اختراع ماسورة تغطس فى الماء ولها فى طرفها غرفة صغيرة كروية الشكل يستطيع الإنسان المكوث فيها ومشاهدة مايجرى فى جوف الماء من مظاهر الحياة النباتية والحيوانية من خلال بوق فى طرفه لوح زجاج شفاف. على أن تلك الفكرة لم تخرج إلى حيز العمل فى حياة صاحبها لسبب مهم ، وهو أن ذلك المشروع لايؤدى إلى فائدة مالية. ولكن ولدى ويليمسن المذكور آنفا توصلا إلى تحقيق رغبة والدهما. وذلك أنهما فكرا فى استخدام ذلك الاختراع لأخذ الصور السينماتوغرافية إذ كان



كيف تؤخذ صور السينماتوغراف فى جوف البحر؟

السينماتوغراف قد تقدم فأقبل عليه الجمهور إقبالا شديدا.

بل إن الشقيقين لم يكتفيا باستخدام ذلك الاختراع لتصوير ما فى عالم البحر من المخلوقات العجيبة ، ولكنهم شرعوا يمثلون الروايات التمثيلية فى جوف الماء وهى أربح وألذ عند الجمهور. أما الآلة التى استخدماها لهذا الغرض فهى ـ كما وضعها والدهما ـ ماسورة طويلة مصنوعة من نسيج متين لايخترقه الماء ومقوى بطاقات حديدية على مسافات معينة،

والغرض من كل ذلك أن تكون تلك الماسورة قابلة للتطويل والتقصير وهى أشبه شيء بالفوانيس الملونة التى كانت تعلق فى الأفراح والأعياد قبل الحرب. وتستطيع تلك الماسورة أن تتحمل ضغطا قدره ١٠ كيلوجرامات لكل سنتيمتر مربع. ثم إن طرف الماسورة الأعلى معلق فى فتحة فتحت خصيصا لذلك فى أسفل سفينة. وأما الطرف الآخر فمتصل بغرفة كروية الشكل يخرج منها بوق قاعدته زجاجية. ويبلغ قطر هذه القاعدة أكثر من ٨٠ سنتيمترا وسمك الزجاج ٥ سنتيمترات. على أن هذه الآلة لاتستطيع الهبوط إلى أكثر من ٢٣ مترا تحت سطح الماء إذ يخشى على الزجاج من التكسر بسبب ضغط الماء. ولكن يمكن ملافاة ذلك بإقفال البوق عند طرفه الضيق بلوح زجاج صغير ومتين بحيث يكون البوق مستقلا عن الغرفة الكروية وعندئذ يمكن إدخال الهواء المضغوط إليه حتى يقاوم به الضغط الخارجي.

على أن مخترعا آخر ـ اسمه هرتمن ـ قد حسن أخيرا هذا الاختراع بأن أضاف إليه نورا كهربائيا قويا يضيء ظلمة الماء عندما تهبط الآلة إلى عمق عظيم. إذ لايخفى أن الماء رديء نقل النور أى أن أشعة النور لاتخترقه بسهولة. وهو عكس مايتبادر إلى الذهن لأول وهلة إذ يتراءى للناظر أن الماء خير وسط شفاف لنقل النور. وقد وجدوا أنه يتعذر تصوير الصور بالنور الشمسى فى عمق يزيد على ٢٠ أو ٢٥ مترا بالأكثر. وذلك فى أفضل الأحوال الملائمة من سكون الماء وصفاء الجو.

على أنهم قد تمكنوا بواسطة النور الكهربائى من التصوير فى جوف الماء على عمق عظيم.

وقد حسن هرتمن المذكور آلة ويليمسن وجعلها أكثر احتمالا للضغط فإنها تحمل الآن ضغط ٣٥ كيلوجراما لكل سنتيمتر مربع. ولا يبلغ ضغط الماء هذا القدر إلا على عمق ٣٠٠ متر.

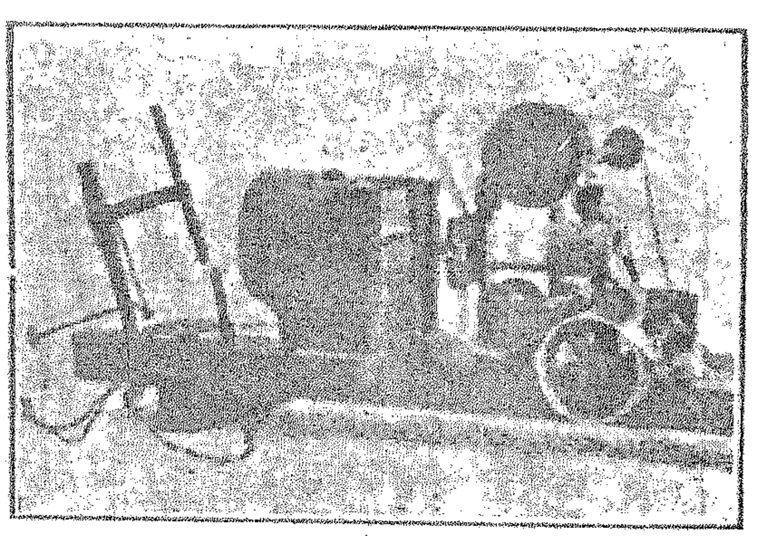
***

يطول بنا الشرح لو أردنا بيان تفاصيل هذه الآلة ، وإنما نكتفى بنشر صورة لها توضح تركيبها واستعمالها. على أنه لابد لنا فى الختام من الإشارة إلي المنافع الجمة التى ينبغى توقعها من هذا الاختراع. فمن ذلك أنه سيعين على درس علم النبات والحيوان فى جوف البحر. وهو عالم عجيب غريب لانعرف عنه إلا القليل. ومنه أيضا ـ وهذه الفائدة لاتقل شأنا عن تلك ـ استكشاف السفن المفقودة فى البحر وقد زاد عددها زيادة كبيرة فى أثناء هذه الحرب.

فبراير ١٩١٨

صناعة السينما توغراف

فوائدها وانتشارها



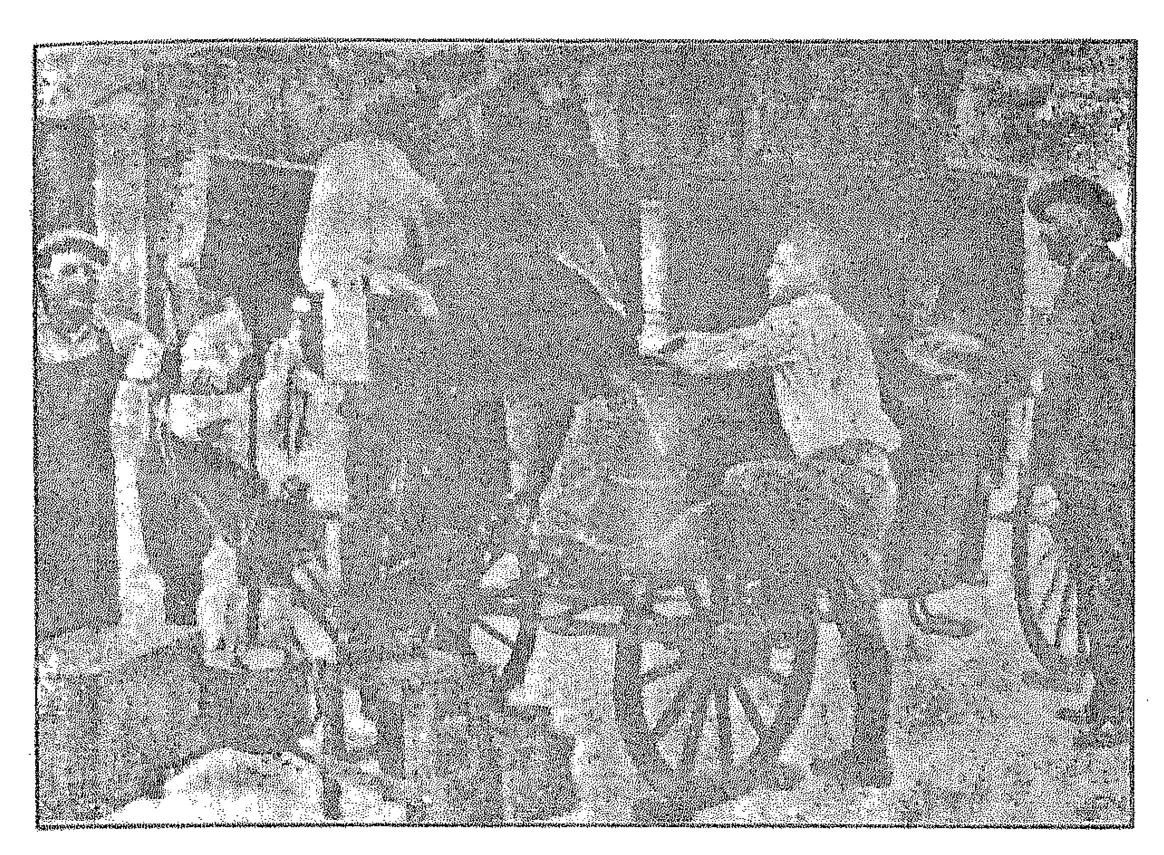
أقدم آلة سينماتوغرافية محفوظة في متحف أمريكي

عندما يستكشف أهل الأجيال القادمة آثارنا ومخلفاتنا سوف يقفون على مشاهد حياتنا بالتفصيل ـ وذلك بفضل السينماتوغراف. ولكي يدرك القارىء شأن هذا الاختراع ليتصور مقدار اغتباطنا لو عثرنا على شريط سينماتوغرافي يرجع إلى عصر توت عنخ آمون أو غيره من العصور التاريخية العظيمة.

أصبح السينماتوغراف من مؤسسات الحضارة الراهنة التي تقوم بخدمة الجماهير وتربيتها فهو لايقل عن المدارس في تربية الصبيان وتنوير الأمم ولايقل عن التياترات في تسلية الناس بتمثيل الدرامات الرائعة أو الفصول المضحكة.

ولاينكر أن له مضاراً كما هو شأن كل شيء يعمله الإنسان، ولقد كانت هذه المضار كثيرة عند بدء ظهوره لتهافت المولين على استغلاله. أما الآن فقد أصبح للصناعة كرامة وصارت فصول الخلاعة والعهر تقل شيئا فشيئا والمؤمل أنها ستزول قريبا.

ومن مزايا السينماتوغراف أن الناس يفهمون مايمثل على لوحته ولو اختلفوا ملة وجنسا. وربما كان عمر السينماتوغراف لايزيد على ثلاثين سنة وهو لم ينتشر بين الناس إلا منذ عشرين سنة فقط، وذلك لأن المشتغلين به استطاعوا أن يسجلوا الصور على



مشهد تصويرى يجرى داخل عربة

أشرطة من الباغة (السليلويد) ويمكن الآن أن تطبع الدراما الكبرى ذات الفصول العديدة على شريط واحد.

وقد دخل السينماتوغراف فى الحياة العلمية والتجارية. فالتشريح وخواص الغدد تعلم الآن به والتجار يشترون البضائع والماكينات -التى يرغبون فى شرائها بعد أن تعرض عليهم فى عقر دارهم دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة السفر إلى مكانها ورؤيتها والمحال التجارية الكبرى تكتفى الآن بإرسال مندوبيها إلي الخارج ومع كل منهم شريط يمثل السلع التى يبيعونها. ومما يذكر من هذا القبيل أن أحد المزارعين الأمريكيين أتم صفقة كبيرة بشراء جملة من الماشية بمجرد أن رآها تعرض بواسطة شريط سينماتوغرافى.

وبلغ من جرأة المشتغلين بهذه الصناعة أنهم صاروا يقتحمون المجاهل فى افريقيا وآسيا لنقل صور الضوارى من الحيوان فى أوطانها، ومعظم مايعرف عن الغوريللا الآن من الحقائق إنما جاء به رجال من أبطال هذه الصناعة. وقد حبب السينماتوغراف التاريخ الطبيعى إلى الناس بما نقله من أحوال

الحيوان فى معيشته وكيفية معاملته للأطفال وسائر أفراد
نوعه. فترى بواسطته الآن كيف تعنى الطيور ببيضها وفراخها وكيف
تناولها الغذاء وكيف يأكل الثعبان وما إلى ذلك.

وبلغ من الدقة التى توصلوا إليها فى نقل الصور أنه صار يمكن رؤية الرصاصة وهى خارجة من البندقية حتى تصل إلى هدفها.

ولوزارة الزراعة فى الولايات المتحدة نصف مليون قدم من الأشرطة تعرض بها للمزارعين أصناف النباتات وكيفية زرعها وأنواع الماشية وكيفية تربيتها وتنور المزارعين عن الآفات الزراعية المختلفة وتبين لهم العلاجات المختلفة والوسائل لإتقائها.

ويقدر رأس مال هذه الصناعة الآن بنحو مائة مليون جنيه فى الولايات المتحدة وحدها ويدفع من الأجور للمشتغلين فيها نحو عشرة ملايين جنيه كل عام، وربما لايقل هؤلاء المشتغلون فيها عن ١٥٠ ألف نفس.

ويوجد الآن فى كل عاصمة من عواصم العالم مكتب (أو مكاتب) مهمته مقصورة على نقل كل مايجد من الحوادث فى بلده أو قطره وإرساله بأسرع مايمكنه إلى الشركات فى أنحاء العالم. وفى الأقصر الآن حيث يكشف عن قبر توت عنخ آمون مندوب ينقل على شريطه كل مايجد من الاستكشافات. وقد رأى الناس مناظر المجاعة المختلفة فى روسيا ورأوا أكثر مناظر الحرب بواسطة السينماتوغراف. ولما غزا الألمان بلجيكا كان على الحدود أمريكى يحمل شريطه فنقل عليه كيفية غزو الألمان لهذه البلاد فقبض عليه ولاة الأمور الألمان واتهموه بالتجسس وأعدموه ولكن الشريط لايزال باقيا.

ولما ارتقى الرئيس مكنلى كرسى رئاسة الولايات المتحدة كان السينماتوغراف فى بدء ظهوره لايزال كثير النقائص ولكن أمكن مع ذلك الاحتفاظ بذلك الشريط القديم ونقل على أشرطة جديدة ، وأمكن للناس أن يروا كيفية تولية الرئيس مكنلى ويقارنوها بتولية الرئيس ولسون.

وسترى الأجيال القادمة جيلنا الحاضر فى عمله ولعبه ولهوه وتتسلى بمناظرنا نتحرك أمامهم ونروح ونغدو ولا ينقصنا سوى النطق. وكيف يكون إحساسنا الآن لو كانت فى حوزتنا صور سينماتوغرافية عن الفراعنة أو الفينيقيين أو الإغريق أو العالم العربى فى إبان حضارته!

مارس ١٩٢٣

السينما الناطقة

ماذا قدمته إلينا

وماذا حرمتنا منه ؟

إن كل اختراع جديد يظهر فى هذا العصر الميكانيكى يحرمنا من وسيلة من وسائل التسلية البريئة التى تغمرها البساطة من كل جانب . ونضرب بالسيارة مثلا على مقدار تغلغل الميكانيكا فى عصرنا هذا ، فقد أصبح فى مقدورنا الآن أن نقطع مئات الأميال فى ساعات معدودات بينما كنا بالأمس الغابر نحتاج لقطع نفس المسافة إلى أسابيع وشهور ولكننا نرانا الآن على الرغم مما تؤديه السيارة لنا من خدمات أهمها تقريب المسافات البعيدة واقتصاد الكثير من وقتنا الغالى ، نرانا على الرغم من ذلك قد حرمنا من التمتع بما فى طريق سفرنا من مراء ومشاهد كنا نستجلى محاسنها فى تأنٍ وهوادة ونحن نذرع الارض بأقدامنا إلى مقصدنا . وان ما نقوله عن السيارة هو نفس مانريد قوله عن السينما الناطقة فقد أصبحنا نرى ونسمع تلك الخيالات التى تتحرك أمام أعيننا على اللوحة الفضية يحدث بعضها بعضاً كما لو كنا نرى ونسمع أشخاصاً حقيقيين يمثلون على خشبة المسرح وأصبح يطرق مسامعنا أيضاً كل ما فى عالمنا من أصوات حتى أكثرها انخفاضاً وأصعبها تمييزاً . واننا لا ننكر تقديرنا للسينما الناطقة كاختراع عجيب ، ولكننا نتساءل ماذا قدمته إلينا وماذا حرمتنا منه كوسيلة من وسائل التسلية ؟

الممثل السينمائى والمسرحى

قدمت إلينا السينما الناطقة كواكب جديدين من نوابغ ممثلى المسرح لم نكن لنشاهدهم على الستار من قبل ، قدمتهم إلينا لا لشىء إلا لأن من أهم شروط النجاح فى ميدانها المقدرة على الإلقاء ورخامة الصوت ، وهؤلاء يتوافر فيهم هذان الشرطان الأساسيان اللذان جعلا المخرجين يعملون على إغرائهم بالمرتبات الضخمة الهائلة والشهرة العالمية الذائعة حتى يقبلوا الظهور فى مستخرجاتهم . قدمت السينما الناطقة الينا هؤلاء ولكن فى الوقت نفسه حرمتنا من كواكب آخرين كنا

PLEASE
BE SILENT
BEHIND CAMERA
VON STERNBERG

نطرب لمشاهدتهم ، حرمتنا منهم لا لشيء إلا لأنهم لايجيدون الإلقاء ولا يمتازون بأصوات رخيمة .

كان المخرج فيما مضى يدقق فى اختيار ممثليه بحيث تنطبق عليهم كل القواعد والشروط التى وضعوها للسير بمقتضاها فى عملهم . تلك القواعد والشروط التى كانت تحتم على الممثل السينمائى أن يكون فى عنفوان الشباب وعلى درجة كبيرة من الجاذبية والجمال وأن تكون تقاطيع وجهه متناسبة وأن يكون معتدل القامة و.. إلخ . ولكن الآن لم يصبح لذلك كله ما للصوت من قيمة ، فهو كل شيء فى عالم السينما الناطقة . فإن كنا قد حرمنا من رؤية كثيرين من مشاهير السينما الصامتة فلأن أصواتهم غير صالحة فيسجلها «الميكروفون» على الشريط .

وإن كان بعض المخرجين قد سعى إلى تدريب بعض مشاهير كواكب السينما الصامتة على أيدى اختصاصيين فى فن الإلقاء كيلا يحرموا المعجبين بهم من رؤيتهم على الستار ، فإن هؤلاء المخرجين مازالوا يفضلون ممثلى المسرح عليهم ولا يحجمون عن بذل الاموال الطائلة فى سبيل الاتفاق معهم .

السينما والخيال

كلنا يحب فى بطلة القصة الجمال ، وفى بطلها خفة الظل على الاقل . وهذا ما كنا نراه فى قصص السينما الصامتة . يتحرك بطلا القصة أمام أعيننا كأنهما خيالان نشاهدهما فى حلم لا فى يقظة ، فلا تجدنا فى حاجة إلى أن يعبرا لنا بالكلام عن انهما متحابان . ذلك أن مايرتسم فى أعينهما من عواطف وما يبدر على صفحتى وجهيهما من تعبيرات يغنى عن أن يبث أحدهما الآخر نجواه بالكلام والالفاظ . فكل شيء هنا مبعثه الخيال ، وفى تيار هذا الخيال نجد أنفسنا منساقين مع بطلى القصة نشاركهما عواطفهما ونندمج فى شخصيتهما فندرك كل ما يجول فى صدر أحدهما نحو الآخر . فالخيال هنا له تأثيره وله أهميته فى نجاح القصة من حيث فهم مواقفها دون حاجة إلى الكلام .

كل ذلك نحسه ونراه فى السينما الصامتة فهل نحسه ونراه فى السينما الناطقة أيضاً ؟ نقول لا ، فقد أفقد الصوت السينما ذلك الخيال الرائع الذى كنا نتمتع به والذى جعل للسينما ميزتها وشهرتها بين الفنون . وهكذا أصبحنا نراها كلما خطت خطوة نحو المسرح للتشبه به فى جميع خصائصه ولتخاطب الجماهير بتلك الضوضاء الميكانيكية ، بعدت خطوات عن غرضها الاسمى وهو التفاهم مع الشعوب

على اختلاف أجناسها ولغاتها عن طريق الصمت والخيال فمهما
أوتى الممثل على الستار من فصاحة وبراعة فى الإلقاء لا يمكن للنظارة أن
يفهموه فهمهم له وهو يحدثهم بعينيه وايماءاته الصامتة .

تصادم اللغات

وهذه نقطة جوهرية لا نتركها دون أن نتحدث عنها ، وهى نقطة اللغات فى السينما الناطقة فانه عندما سجل لروايتى «مغنى الجاز بند» و«المجنون المغنى» ذلك الانتصار الباهر لكونهما أول ما أخرج من الاشرطة الناطقة ، وجد جميع مخرجى أمريكا أنه لكى يكون للأشرطة التى قرروا إخراجها أثر مقبول عند مشاهديها ، يجب أن يهتم ممثلوها بتحسين أصواتهم وتهذيب اللغة التى سيتكلمون بها حتى يمكنهم أن يجاروا ممثلى المسرح فى مقدرتهم على النطق والالقاء .

وكانت اللغة الانجليزية هى بيت القصيد فى هذا الانقلاب المشهور الذى جعل هوليوود من أقصاها إلى أقصاها تهتم باستحضار كثيرين من أساتذة اللغات الاختصاصيين فى فن الالقاء للقيام بتدريب الممثلين وتثقيفهم .

ولقد أخذ الممثلون يتهافتون على تلقى قواعد اللغة الانجليزية طمعاً فى النجاح والشهرة فى هذا الميدان الجديد ، فقد أجمع الكل على أن تكون هذه اللغة هى لغة السينما الناطقة ، فكأنهم بذلك أرادوا أن يعملوا على جعل اللغة الانجليزية لغة عالمية بطريقة غير مباشرة كما صرح بذلك أحد كبار مخرجى أمريكا . ولكننا نقول إنه لو أريد تعميم اللغة الانجليزية فى العالم بواسطة ممثلى أمريكا مع ملاحظة أن الاشرطة الأمريكية هى الرائجة فى أسواق السينما التجارية فى جميع أنحاء العالم – فانه يقضى عليها القضاء المبرم بلاشك ، فقد أجمع النقاد وخاصة الانجليز منهم على أن ممثلى أمريكا قد أساءوا استعمال اللغـــة الانجليزية من حيث النطق . ذلك أن لكنتهم لا تساعدهم على إخراج الألفاظ واضحة غير ممسوخة . وهذا مما يهدد اللغة الانجليزية ويجعلها مهزلة بين اللغات .

وليست اللغة الانجليزية فقط هى التى حاولت أمريكا أن تخرج بها أشرطتها ، فانها تخرج بعض هذه الاشرطة بلغات أخرى فوق اخراجها باللغة الانجليزية . وذلك لترويجها فى جميع أقطار العالم ولكن اللكنة الأمريكية تكون الغالبة فى هذه الاشرطة . ويبدو ذلك واضحاً بحيث إذا كان النطق فى الشريط باللغة الفرنسية مثلا أدرك السامع فى الحال أن ممثلى هذا الشريط ليسوا من أبناء تلك اللغة . ولقد شاهدنا بعض الاشرطة

الناطقة التى أخرجتها فرنسا ، فكان وقعها فى السمع أروع مما كان للأشرطة الأمريكية الناطقة التى أخرجت بالفرنسية من وقع وأثر .

وكان فى إمكان أمريكا أن تقتصر على لغتها فى اخراج أشرطتها الناطقة ، ولكنها تعرف أنها لو فعلت ذلك لما راجت هذه الأشرطة إلا فى الاقطار التى تفهم هذه اللغة . ولذا فهى تسعى لأن تخرج أشرطتها بأكثر عدد من اللغات حتى تفيض عليها الأرباح بكثرة ، غير حاسبة حسابا لما ينتج عن ذلك من تصادم بين لكنتها وبين اللغات الأجنبية التى ظنت أن ممثليها يمكنهم أن يتقنوها فى شهور قلائل حيث استحضرت لهم أساتذة فى تلك اللغات لتلقى قواعدها على أيديهم فى مدد لاتكفى لتلقى مبادئها فيها ولكن هاهى ذى النتيجة نراها أمام أعيننا وعلى مسمع منا فى دور السينما ، فهى تدل على تدهور مريع أصاب الاشرطة الأمريكية فى عهدها الأخير .

الفيلم الناطق والفيلم الصوتى

ولقد لاحظ بعض دور السينما عندنا تذمر الكثيرين من روادها مما يعرض فيها من أشرطة أمريكية ناطقة من مبتداها إلى منتهاها . فلكى يعمل أصحاب هذه الدور على إرضاء زبائنهم وإيهامهم بأنهم يعرضون عليهم أشرطة صوتية – وهى قريبة من الصامتة إلا من حيث وجود الاصوات والموسيقى – فقد أخذوا يحذفون من كل شريط ناطق يعرض لديهم مافيه من «ديالوجات» ويضعون بدلا منها عناوين كتابية « Subtitles» للتعبير عما تحتويه مواقف الرواية من أقوال . ولما كانت «الديالوجات» هى أهم شىء فى الأشرطة الناطقة .. بمعنى أن اهتمام الممثل وقت المحادثة يكون مفرغا فيما يلقيه من أقوال ، فلا يكون هناك مجال لأن يبدى أى اهتمام بحركاته التمثيلية وتعبيرات وجهه التى هى أساس النجاح فى السينما الصامتة .

نقول لما كانت «الديالوجات» أهم شىء فى الاشرطة الناطقة . فان الاشرطة التى حذفت منها «ديالوجات» سقطت سقوطا مريعا من حيث أريد لها النجاح لان الشريط الصامت يكون بطبيعته مليئا بالمواقف الصامتة التى تكون لغة التفاهم فيها بالتعبيرات والاشارات ، ولكن عماد التفاهم فى الشريط الناطق هو الكلام .

وها قد مضى عام كامل ودور السينما فى مصر تزخر بالاشرطة الناطقة ، فلم نر منها سوى «أفلام» تعد على الاصابع قد نالت نجاحا يذكر فماذا ينتظر للسينما الناطقة بعد هذا التدهور المريع الذى نالته أشرطتها ؟ ولسنا نقصد هنا الاشرطة الصوتية ، فهذه مواقفها بطبيعتها صامتة ولكنها تنقل الينا

أصوات السيارات مثلا أو الطيارات والقطارات أو غير ذلك . كما أنها تحوى أحيانا بعض المقطوعات الغنائية المشهورة وعدداً قليلا من الديالوجات ، فهى من هذه الناحية مضمونة النجاح أكثر من الاشرطة التى تكون ناطقة من مبتداها إلى منتهاها . فلو ان الاشرطة الناطقة أخرجت على هذا المنوال فانها تكون مقبولة ومتداولة بين جميع أقطار العالم التى مازالت تفضل السينما الصامتة على السينما الناطقة .

انقلاب خطير يهدد هوليوود

ولا يحسبن القارىء أن مصانع السينما الآن باقية على ما كانت عليه قبل اختراع السينما الناطقة . فقد تبدل الحال غير الحال وانشئت مصانع جديدة تتفق ومطالب هذا الاختراع الجديد . فمن «استوديوهات» مجهزة بطريقة خاصة حتى لاينفذ اليها صوت من الخارج ، إلى آلات للتصوير مركبة تركيبا يساعد على التقاط الاصوات إلى أجهزة تعمل على تخفيف هذه الاصوات عدة درجات حتى لاتكون نتيجة نقلها عكسية.

وإجمالا نقول إن هناك تغييرات جديدة طرأت على فن السينما بحيث أصبح وجودها فى مصانعه من الضروريات التى لايمكن أن يستغنى عنها فى اخراج الاشرطة الناطقة . وبالطبع كلفت هذه التغييرات شركات السينما باهظ النفقات وخاصة فى هوليوود حيث تفرغت كل الشركات هناك لاخراج الافلام الناطقة دون غيرها .

ولكننا نرى أن أمريكا بإضرابها عن اخراج الاشرطة الصامتة ، كأنما أرادت لنفسها الشر من حيث أرادت الخير . فانها لم يمكنها حتى الآن أن تسترجع ما أنفقته من نفقات فى مسألة تجديد مصانعها على النحو السالف الذكر فتأثرت حالتها المالية وأصبحت مهددة من كل الوجوه ، وهو ما يستدعى المبادرة إلى اصلاح هذه الحالة قبل استفحال أمرها . وان ذلك نتيجة طبيعية لحركة اخراج الاشرطة الناطقة ، لان هذه الاشرطة أصبح عرضها مقصورا على البلاد التى تفهم لغتها فقل الدخل ، وكانت الخسائر فادحة .

السيد حسن جمعة – نوفمبر ١٩٣٠

القصة السينمائية

كيف تبتدئ وكيف تنتهى ؟

تبذل شركات السينما فى أمريكا وأوربا جهوداً عظيمة فى إخراج أشرطتها ، وتسير فى ذلك على أنظمة محكمة الوضع تسهل لها عملها وتساعدها على إخراج هذا العمل كاملا ومقبولا لدى جمهور المتفرجين يم وإننا نبسط للقارئ فيما يلى خلاصة وافية لهذه الأنظمة وتلك الجهود لنطلعه على كل الاطوار التى تمر فيها القصة السينمائية منذ البدء فى إخراجها حتى نهاية عرضها فى معارض الصور المتحركة يم

إعداد القصة للإخراج

عندما توافق شركة على إخراج قصة قدمها إليها أحد المؤلفين ، فإنها تسلمها إلى موظف خاص من موظفيها يطلق عليه فى العرف السينمائى اسم «طبيب القصة الفنى» ومهمة هذا الطبيب هى معالجة القصة من جميع وجهاتها واستخراج أهم مواقفها الصالحة للتصوير ، مستعيناً فى ذلك بإلمامه التام بأنظمة الاخراج وبرغبات جمهور المشاهدين يم ومن ثم تحول القصة إلى لجنة مكونة من ثلاثة مديرين – أحدهم مالى وآخر تجارى وثالث فنى – للاطلاع عليها وابداء آرائهم فى صلاحيتها كل من ناحية عمله ، ثم تحول إلى واضع السيناريو مزاضرمة قضرمخفرزذإ لتقسيمها وتفصيل مواقفها وما فيها من عواطف بالتدقيق ، ووصف مناظرها وما تحويه من مفروشات أو غير ذلك ، وتحديد الأوقات التى تمثل فيها المناظر يميم حتى يسهل على المخرج والممثل وكل من يتصلون بهما من مساعدين فنيين وكهربائيين ونجارين وغيرهم ، استعمالها كل فى دائرة عمله يم والحقيقة أن «السيناريو» أو القصة بعد كتابتها بالطريقة السينمائية التى وصفناها – هى أساس الرواية الأول وعماد نجاحها يم

وبعد أن ينتهى وضع «السيناريو» تحول إلى لجنة الشركة المالية لتحديد مصروفات إخراجها ، والوقت الذى يستغرقه ذلك ، وتقدير

صورة نادرة تجمع عمالقة التمثيل في شبابهم، ويظهر في الصورة حسين رياض وزكي رستم وفتوح نشاطي وزينب صدقي و حسن البارودي وفردوس حسن



الأرباح التى يمكن الحصول عليها بعد عرض الشريط ، ومن ثم تسلم «السيناريو» إلى المخرج مرفقة ببيانات وافية عن الميزانية المحددة لها ، فيجتمع هذا بالسكرتير المالى ومساعده الفنى الأول ورئيس النجارين ورئيس الكهربائيين وغيرهم ممن يساعدونه فى عمله ، لوضع الخطط التى يمكن اتباعها لإخراج القصة بحيث لا تتعدى مصروفاتها القيمة المحددة فى الميزانية يم ثم يعهد إلى المساعد الفنى الأول فى عمل التصميمات اللازمة للمناظر استعداداً لإقامتها يم وفى هذه الاثناء يكون مدير الممثلين منهمكا فى توزيع الأدوار على الممثلين الذين ينطبقون على شخصيات القصة يم

إخراج القصة

ومتى تم وضع الخطط التى ستتبع فى أثناء تصوير مناظر القصة ، يحدد اليوم الذى يبدأ فيه الإخراج يم ومن ثم يؤدى كل من له صلة باخراج القصة ، المهمة المعهود اليه القيام بها يم ويعمل المخرج ومساعدوه على اعداد بيان بالمناظر التى يمكن تصويرها فى كل يوم وأيها يمكنه اخراجها قبل غيرها يم وتراعى فى ذلك حالة « نجوم » القصة ، أو الممثلين الذين يقومون بأهم أدوارها يم حتى إذا كانوا محبين للبذخ وكثرة الانفاق فى أثناء قيامهم بتمثيل أدوارهم – ويكون ذلك على حساب الشركة بطبيعة الحال – فإن المخرج يهتم بتصوير جميع المواقف التى يظهرون فيها قبل غيرها تجنباً للنفقات الكثيرة التى تنفق عليهم إذا كانت المناظر تصور فى مواعيد متفاوتة يم

وهناك نظام خاص يجرى عليه جميع المشتركين فى إخراج القصة ، إذ يقدم إلى كل منهم فى أول كل أسبوع بيانا بالأعمال المطلوب منه القيام بها طوال أيام الأسبوع يم أما الممثلون فيحاطون علماً فى نهاية كل يوم بالمواقف التى سيقومون بتمثيلها فى الغد حتى يستعدوا لها يم

وفى نهاية كل يوم أيضاً يجتمع المخرج ومساعدوه الفنيون لاستعراض نتيجة أعمالهم طول اليوم يم وذلك بمشاهدة الشريط الذى جرى تصويره – ويكون قد عالج فى الغرفة المظلمة بمواد التحميض والاظهار ، حتى إذا وجدوا عيباً فى منظر من المناظر أعادوا تصويره فى اليوم التالى قبل أن تزال جميع الأدوات والمفروشات التى استعملت أمس وقبل أن يبرح الممثلون فيكون من الصعب استرجاعهم بعد مضى الميعاد المحدد فى العقود المحررة بينهم وبين الشركة يم وفى ذلك ما فيه من توفير



هناك دائما رجل وامرأة في أغلب القصص السينمائية

نفقات كثيرة كانت الشركة تضطرإلى انفاقها إذا هى لم تتبع طريقة عرض نتيجة أعمال كل يوم فى نهايته يم

المصور

وعمل المصور الذى يقوم بتصوير مناظر القصة له خطورته وأهميته يم فهو إذا لم يكن على علم تام بدقائق فن التصوير وقواعده جنى شر جناية على القصة التى يعهد إليه فى تصويرها يم فتمثيلها ومناظرها واضاء تها ، كل ذلك مهما كان بالغاً حد الكمال يميم فإن التصوير الردئ يضيع بهجته ويفقده روعته يم أما إذا كان المصور مخلصاً لفنه باذلا

كل جهد للإحاطة علماً بكل ما له علاقة به ، فانك ترى منه المدهشات ،

فهو فى هذه الحالة يهمه أن يدرس كل ممثل يقف أمام مصورته من كل ناحية ومن كل زاوية حتى يعرف أى النواحي وأى الزوايا أوفق لتصويره منها ، كما يهمه أن يدرس مسائل الضوء دراسة وافية حتى يعرف المقدار الذى يمكن توزيعه على المنظر أو الممثل حتى يخرج شكله مناسباً ، كما يهمه أيضا أن يدرس المناظر ليقف على أصلح مكان يمكنه أن يأخذ صورها منه حتى تكون أوقع أثراً فى نفوس مشاهديها يم وإن كثيراً من المناظر المؤثرة والخدع الفنية التى نشاهدها على اللوحة الفضية ، يكون الفضل الأول فى نجاحها وتاثيرها فينا راجعاً إلى المصور الذى قام بتصويرها يم

تجهيز الشريط للعرض

وبعد تسجيل مناظر القصة على الشريط ، يرسل الشريط إلى «الغرفة المظلمة» لتحميضهوإظهاره وتهتم الشركة باستخدام أمهر الاختصاصيين فى فن التحميض والاظهار للقيام بهذا العمل ، وإلا عرضت مجهوداتها وأموالها الضياع يميم وبعد أن تتم هذه العملية يرسل الشريط الى غرفة ترتيب المناظر أو « غرفة القطع» كما هو مصطلح على تسميتها فى عالم السينما يم وهذه الغرفة تتم فيها عملية ترتيب فصول القصة بالتسلسل حسب النمر المبينة فى «السيناريو» أمام المناظر المفصلة فيها يم

ومن ثم يرسل الشريط إلى محرر الشركة لحذف المناظر التى يرى أنها تعترض تتابع حوادث القصة فتشوهها ، حتى يصبح من السهل فهم القصة وإدراك مغزاها فيعمل هذا المحرر بمقصه فى الشريط بلا رحمة إذا تطلب الأمر ذلك ، وقد يكون طول الشريط عشرين ألف متر فلا يتبقى منه سوى خمسة آلاف متر يم

وقد يبدو للقارئ أن عمل محرر الأشرطة سهل ميسور ، ولكنه فى الحقيقة من الصعوبة بمكان عظيم يم فان نجاح القصة السينمائية موقوف على ضبط تسلسل حوادثها وعدم حشوها بالمناظر التى تضعف من قيمتها الفنية يم وللمحرر عمل آخر غير ترتيب المناظر وضبط الحوادث وهو وضع العناوين اللازمة للقصة ، فنجاحها أيضا يتوقف على قوة عناوينها ووضعها فى الأمكنة المناسبة لها وعدم كثرتها أيضا لأن القصة السينمائية مفروض فيها أن مناظرها هى التى تتحدث ما أمكن عن

نفسها بنفسها ، وأما العناوين فانها توضع فى أحوال خاصة لا يستغنى
فيها عنها ولما كانت الأشرطة السينمائية يتناولها العالم أجمع ، فإنه يشترط
فيها أن تكون عناوينها وما تؤديه من معان مقبولة أينما كان عرضها يم

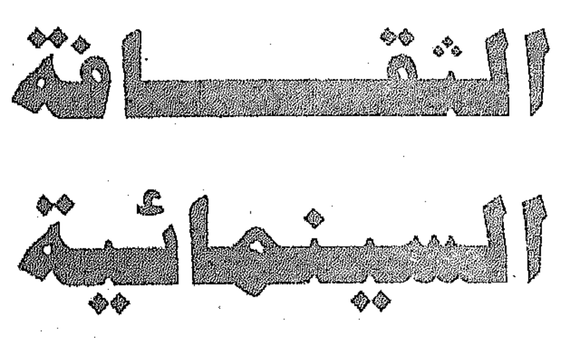
عرض الشريط

وبعد أن يتم عمل العناوين للشريط ويصبح صالحا للعرض فى دور السينما ، تبعث به الشركة التى أخرجته إلى مديرها التجارى الذى يكون على اتصال باصحاب دور السينما ورجال الصحف ، فيدعوهم لمشاهدة الشريط فى حفلة خاصةيم ومن ثم يتم الاتفاق بينه وبين رجال الصحف على الإعلان عن الشريط ، وبين أصحاب دور السينما على عرضه فى دورهم يم

هذا وتطبع الشركة من شريطها أكثر من مائة نسخة لتوزيعها فى جميع أنحاء العالم بواسطة وكلائها المنتشرين فى مختلف الأقطار يم ففى الوقت الذى نرى فيه الشريط فى بلادنا مثلا ، يراه غيرنا فى فرنسا وغير هؤلاء فى انجلترا يم وهكذا يتوالى عرض الشريط هنا وهناك مراراً عديدة ، حتى يصيبه العطب من كثرة عرضه يم فيرد إلى الشركة التى أخرجته لتقوم باصلاحه إن أمكن ، وذلك باعادة طبع المناظر المشوهة من النسخة السلبية التى تحفظ لدى الشركة يم

أما إذا لم يمكن إصلاح الشريط ، فانه يرسل إلى أحد المخازن المخصصة لشراء الأشرطة القديمة من شركات السينما يم وتنتفع هذه المخازن من هذه الأشرطة من نواح عديدة يم فانها بعد أن تشتريها من شركات السينما تقطعها قطعاً صغيرة ثم تغليها فى الماء لتحليل المواد المركب منها الفيلم وهى الفضة و « السليولويد » أو الباغة يم وتستعمل الفضة المستخرجة من الفيلم فى أغراض كثيرة ، وأما « السليولويد» فانه يرسل إلى المصانع التى تقوم بعمل « البطاريات » الكهربائية لاستخدامه فى عملها ، أو إلى مصانع أخرى لتستخرج منه « الورنيش » الذى يستعمل فى دهان أحذيتنا يم ولعل وجوها عديدة لكثير من الممثلين السينمائيين الذين نعجب بهم ونعشق تمثيلهم ، تكون عند مواطئ أقدامنا ونحن لا نشعر !!

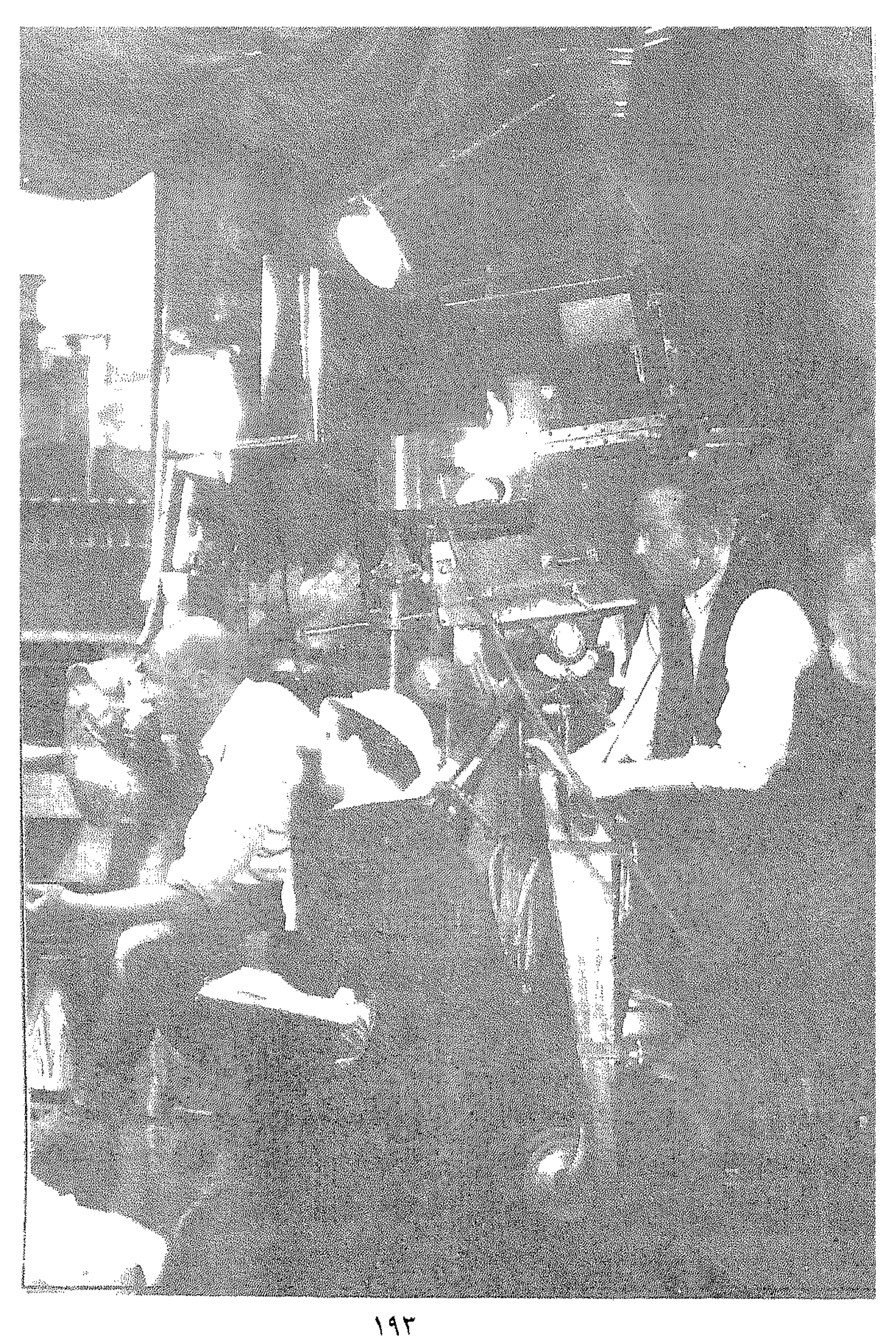
السيد حسن جمعة



تدريس السينما فى الجامعات

لأول مرة فى تاريخ الجامعات نسمع أن جامعة من أشهر جامعات أمريكا – وهى جامعة كاليفورنيا الجنوبية – تجعل من ضمن برنامجها الدراسى دراسة فن السينما باعتباره نوعاً جديداً من أنواع الثقافة جديراً بالعناية والاهتمام ، وخاصة بعد ما أداه هذا الفن للعالم من خدمات علمية جليلة . وقد أذاعت الجامعة المذكورة أنها ستقدم للمتفوقين فى دراسة هذا الفن من طلبتها ، درجة شبيهة بالدرجات العلمية المعروفة أطلقت عليها اسم – بكالوريوس علوم فى السينما – "Bachelor of Science in Cinematography" وقد وافقت الحكومة الامريكية على هذه الدرجة واعتبرتها من الدرجات العالية الجديرة بالاحترام .

وتعهدت «أكاديمية الفنون السينمائية» المكونة من كبار مخرجى وممثلى هوليوود، بمعاونة جامعة كاليفورنيا فى كل ما يتعلق بدراسة فن السينما من شئون . كما تبرع نفر من كبــــار أعضاء الأكاديمية بأن يلقوا على طلبة الجامعة بواسطة «الفيتافون» و«الموفيتون» عدداً من المحاضرات السينمائية التى تفيدهم فى دراستهم . ومن بين هذه المحاضرات محاضرة لدوجلاس فيربنكس عن «تقدير الفن السينمائى» ، وأخرى للمخرج ارنست لوبتخ عن «القصة السينمائية الصامتة» ، وثالثة للمخرج إرفنج تالبرج عن «السينما فى عهدها الأخير» ورابعة للمخرج دى ميل عن «مستقبل السينما» وقد اقتنت الجامعة مئات الكتب التى تبحث فى فن السينما وفروعه وخدماته للعلم والتاريخ والأدب والطب والتجارة والصناعة و .. و .. إلخ ، وجعلت من هذه الكتب مكتبة تستند إليها فى تثقيف طلبتها التثقيف السينمائى المطلوب ، الذى يجعل منهم جيلا سينمائياً راقياً يعرف كيف يوفق بين فنه وما يعمل على ابرازه



بواسطته من الأمور الحيوية ويدرك ميول الجماهير وما تتطلب مشاهدته من أشرطة روائية كانت أم علمية .

الأشرطة العلمية وأهميتها

على أن أهم ما توجه إليه جامعة كاليفورنيا اهتمامها فيما اضافته إلى برنامجها، هو التوافر على دراسة النتائج التى انتهت إليها جهود المخرجين السينمائيين فيما يختص بالاشرطة العلمية على اختلاف أنواعها .. تلك الاشرطة التى تبحث فى التاريخ والطب والزراعة والصناعة وما إليها من شئون ، يهم علماء هذا العصر ومؤرخيه وأطباءه تسجيلها على الشريط للرجوع إليها فى دراساتهم .

وإذا كنا نريد أن نتحدث عن هذه الاشرطة ونبين أهميتها من الوجهة العلمية ونأتى على الجهود التى بذلت ولا تزال تبذل حتى الآن فى اخراجها ، فأنما نتعرض لبحث هو نتيجة دراسات عدة قام بها عشرات العلماء والاطباء والطبيعيين والجغرافيين والصناع وغيرهم فى أكثر من ربع قرن ، فقد أدرك كل هؤلاء مقدار ما يمكنهم أن يجنوه من فائدة لو أنهم اتخذوا السينما كمعين لهم فى تأدية مهامهم وفى القيام باذاعتها واطلاع الملأ عليها بما يقدمونه إليه من صور حية تفصل فى وضوح كل الأطوار التى مرت عليها هذه المهام .

حتى لنقول إن جزءاً كبيراً مما بلغته السينما من نجاح ومما لقيته من تشجيع ساعدها على الاستمرار فى سبيلها على الرغم مما صادفها فى أول عهدها من صعوبات – إنما يرجع إلى تحمس العلماء واضرابهم لهذا الفن ، فقد رأوا فيه أداة يمكنهم أن يذللوا بها عقبات جمة كانت تعترضهم فى أعمالهم . هذا إلى أن هذه الاعمال كانت لا تلقى قدرها من العناية والفحص ، بالنظر إلى أن العين المجردة لا تقف على دقائق شيء مثلما تقف عليه عين «الكاميرا» . ويقول الدكتور «دويان» الجراح الفرنسى الذى اشتهر باستخدامه السينما العلمية فى عمله ، إنه عندما شاهد على الستار لأول مرة صور إحدى العمليات الجراحية التى كان يقوم بها والتى عنى بتسجيلها على الشريط تبينت له دقائق أشياء كان هو نفسه يجهلها ولا يلاحظ وجودها .

وهذا يعنى أن السينما تساعد العالم والطبيب والمؤرخ ومن إليهم على التمكن من أصول أعمالهم والتعرف إلى دقائقها وخفاياها . هذا فضلا عن ، بل أن دور السينما نفسها تعنى فى بعض الأحيان

بعرضها ، حتى لقد فكر بعض المخرجين السينمائيين فى تحبيب جماهير المتفرجين إلى هذا النوع من الاشرطة ، فوضعها هذا البعض فى قالب قصصى يضمن عدم نفور المتفرجين منها وأدبارهم عنها .. فضلا عن رسوخ الفكرة التى يدور عليها محور الشريط فى نفوسهم . ونضرب لذلك مثلا : شريطاً شاهده المصريون فى إحدى دور السينما فى العام الماضى ، وهو شريط «القبلة القاتلة» الذى كان يدور موضوعه حول مرض الزهرى .

وقد حفز اهتمام الدوائر الطبية باستخدام السينما فى كل شئونها ، حفز ذلك المخترعين إلى العمل على ابتكار الوسائل التى تسهل للأطباء عملهم . فاخترعوا أجهزة خاصة للتصوير تمتاز عن الأجهزة العادية بعدسات «ميكروسكوبية» دقيقة تساعد على تسجيل الأشياء فى وضوح وإن كانت ذرات صغيرة جداً لا يمكن مشاهدتها بالعين المجردة . ولعل أدق هذه الأجهزة هو جهاز «باتيه» ، فإنه منتشر فى معظم الدوائر الطبية التى تقوم بنفسها بعمليات التصوير دون الاستعانة بشركات السينما .

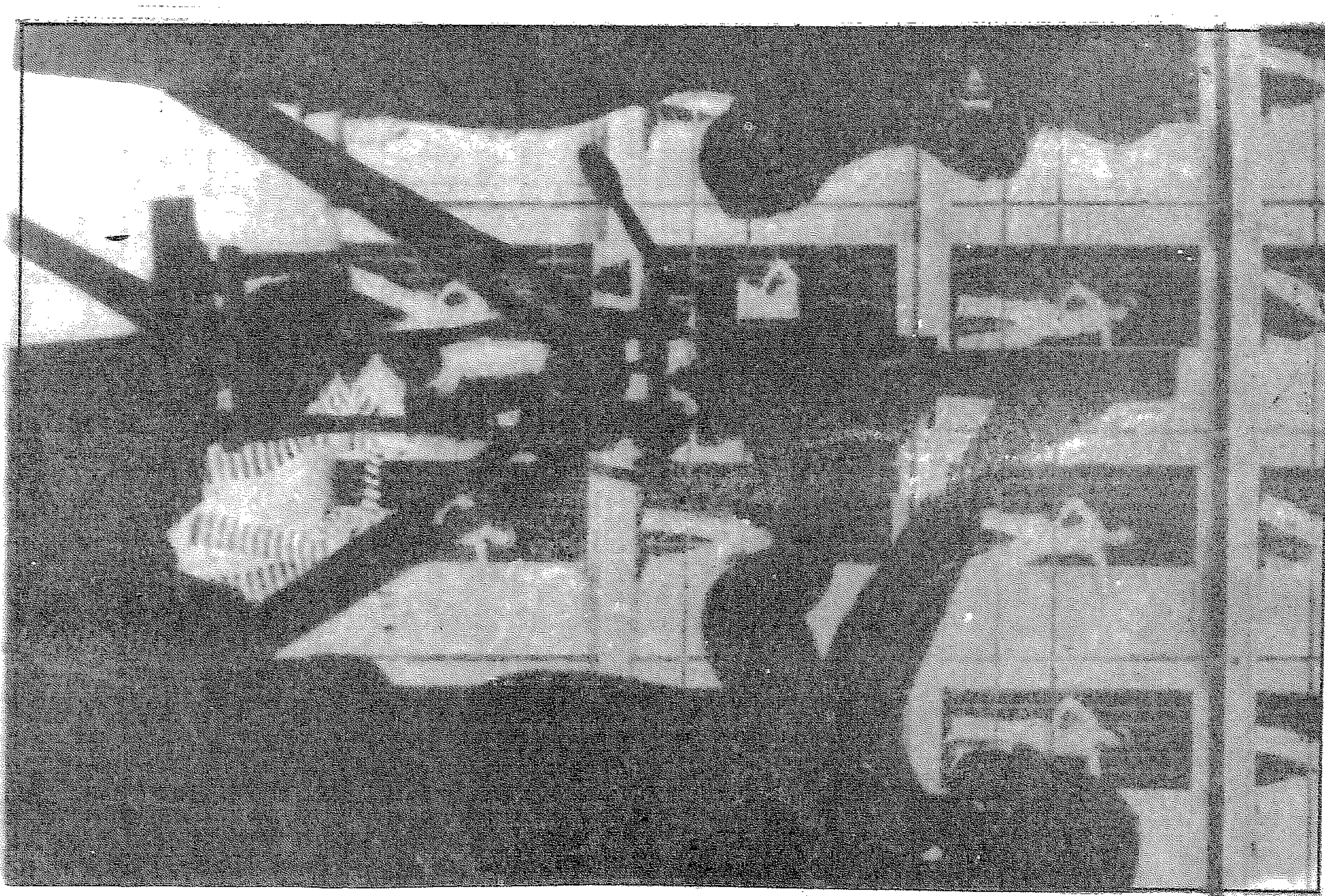
فى خدمة الزراعة والعلوم الطبيعية

وقد جرى علماء الزراعة مجرى الأطباء فى اهتمامهم باستخدام السينما فى أعمالهم . فما من دراسة يقوم بها الآن عالم من علماء الزراعة فى أوربا أو أمريكا إلا وتكون «السينما الزراعية» عمادها الأول ، فترى عالم النبات مثلا وقد راح يشرح لتلاميذه كيفية نمو الزهرة منذ بدء غرسها إلى تمام ازدهارها ، مستعيناً فى ذلك بشريط السينما الذى تتضمن صوره كل ما عرف عن الزهرة من أطوار . فبعد أن كان العالم النباتى يقضى فى شرح مثل هذا الموضوع مدة طويلة يتمشى فيها يوماً بعد يوم مع تطور الزهرة منذ غرسها إلى تمام تكوينها ، أصبح من السهل عليه أن يشرح الموضوع نفسه فى بضع دقائق ، إذ يغنيه الشريط السينمائى عن انتظار اكتمال نمو الزهرة . وفى هذا ما فيه من ضياع للوقت .

هذا وإن كانت صعوبة دراسة بعض فروع علم النبات قد زالت وأصبح فى ميسور أى عالم نباتى تناول أى موضوع يتعلق بعمله ، فقد خلقت صعوبة أخرى لا يعانيها إلا الذين يقومون بتصوير الأشرطة النباتية . فإنهم إذا فكروا مثلا فى تصوير كيفية نمو زهرة من

الأزهار ، فإنه يجب عليهم أن يتبعوا نموها يوماً بعد يوم بحيث تؤخذ فى اليوم

راحت السينما تسجل وقائع الحياة بدون تمثيل



الأول صـورة أو صـورتان وهى لا تزال فى بدء تكوينها ، وفى اليوم التالى كذلك . وهكذا حتى يأتى آخر يوم تكون قد اكتملت فيها تماماً . فتؤخذ آخر صورة لها . وتستغرق مثل هذه العملية أحياناً بضعة أشهر . فى حين أن الشريط قد لا يستغرق حين عرضه أكثر من دقيقتين فيبدو للناظر أن الزهرة قد نمت فى هاتين الدقيقتين .

وأحياناً يذللون صعوبة التصوير هذه بعمل رسوم كروكية تشابه الزهرة التى يراد تصويرها . وتكون هذه الرسوم مختلفة الحجوم بحيث يمثل كل منها طورا من أطوارها . ومتى سجلت هذه الأشكال فى صور متتابعة – ولا تستغرق عملية التصوير هنا غير يوم أو يومين – فإن النتيجة تكون سلسلة صور تمثل كيفية نمو الزهرة واكتمالها كأنما هى منقولة عن زهرة طبيعية اكتملت فى شهر أو بضعة أشهر.

ويستخدم علماء النبات السينما أيضاً فى المقارنة بين مدى اكتمال زهرتين متشابهتين مع وجود فرق فى العناية بكل منهما . كأن توضع واحدة منهما فى مكان معرض للشمس والهواء أكثر من الأخرى . وقد وصلوا فى ذلك إلى نتائج باهرة . وساعد اختراع «التكنيكولور» – أو التصوير بالألوان – علماء النبات على أخذ صور للنبات كما يبدو بألوانه الطبيعية . فأغناهم ذلك عن الاستعانة بكثير من الصور المرسومة الملونة التى لم تكن لتتوافر فيها تماماً شروط التلوين الطبيعى .

وقد عنى علماء الحشرات باستخدام السينما فى معرفة أسرار عملهم ومستلزماته . ونحوا نحو علماء النبات فى تصوير كيفية اكتمال نمو الحشرات وتطورها من طور إلى آخر . كما عنى أيضاً المهتمون بالنحالة بدراسة مملكة النحل بواسطة السينما . فراحوا يسجلون على الشريط صوراً مختلفة لكل ما يتعلق بالنحالة من أمور مستعينين فى ذلك بما كتبه العالم « ميترلنك » فى هذا الموضوع .

السينما كأداة للتثقيف

ولو أننا تحدثنا عن النواحى التى تستخدم فيها السينما كأداة التثقيف والتهذيب لطال بنا الحديث وتشعب إلى نواح أخرى يضيق عنها المجال . وإنما نكتفى بالاشارة إلى المجهودات التى يبذلها المكتشفون الفلكيون والتجار والصناع و .. إلخ . فكل يستخدم السينما للانتفاع بها فيما يختص بعمله ، فالمكتشف يستخدمها لتسجيل ما يجهله الناس من عادات القبائل المتوحشة ومعيشة



الضوارى وغيره من الحيوانات البرية التى تعيش فى الأقطار المجهولة . والفلكى يستعين بها فى معرفة سير الكواكب ونظام خلقها . والتاجر يعتمد عليها فى الأعلان عن تجارته والنشر عنها . والصانع يتخذها أداة لاطلاع الجمهور على ما يبذله من جهود فى صنع مصنوعاته وما تمر عليه هذه المصنوعات من أطوار فى أثناء صنعها . وهكذا ينتفع بها كل فى دائرة عمله . وكثيراً ما أتت بنتائج مدهشة ما كان يتوقعها أحد .

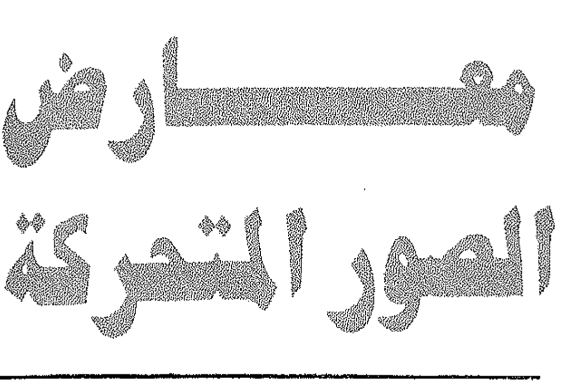
وتبدو مما تقدم أهمية السينما من حيث كونها أداة للتثقيف . وهى من هذه الوجهة ضربت أمثلة عدة على مقدار الفوائد التى يمكن أن تجنى منها . وها هى ذى «جامعة كاليفورنيا» بعد أن أدركت مقدار الخدمات التى تؤديها السينما للعلوم ، قد شرعت فى اطلاع طلبتها على كل ماله علاقة بهذا الفن من الوجهة العملية . حتى إذا ما تخصص أحدهم فى علم من العلوم ، عرف كيف يصوره على الشريط بما توحيه إليه ثقافته السينمائية التى تنير له سبل عمله وتمكنه من إتقانه وإجادته ، ولعلنا نسمع بعدئذ عن جامعات أخرى تنهج نهج جامعة كاليفورنيا فى عنايتها بالثقافة السينمائية . وسنرى وقتذاك مبلغ أثر هذه الثقافة فى العالم وقدر سلطانها عليه.

السيد حسن جمعة

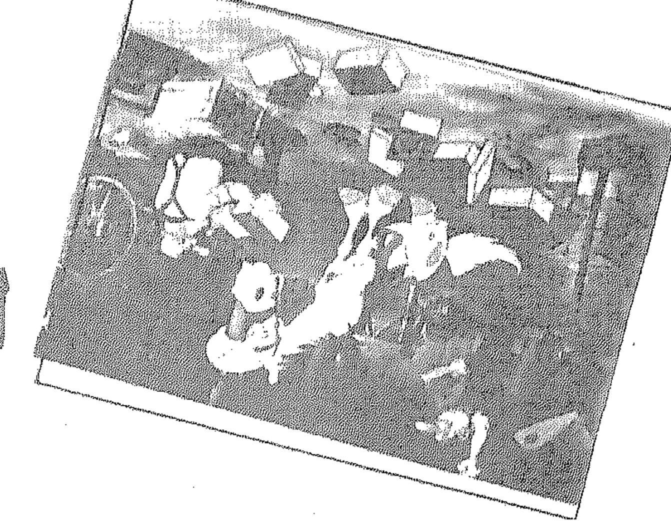
فبراير ١٩٣١



المخرج ـ ستوب .. ح نعيد اللقطة تانى ! !



معارض الصور المتحركة



بقلم. السيد حسن جمعة

لم تبلغ معارض الصور المتحركة في وقت ما من الفخامة والانتشار مثلما بلغته فى هذه الأيام ففى العالم الآن مايقرب من مائة وخمسين ألف قاعة لعرض أشرطة الصور المتحركة. بما فى ذلك القاعات الموجودة فى المدارس والكنائس والأندية وغير ذلك من الأماكن التى تجتمع فيها الهيئات المختلفة. وإن كنا نتحدث اليوم عن معارض الصور المتحركة، فهذه مقصورة على المعارض العمومية التى تتردد عليها جميع طبقات الجماهير كل ليلة فإن موضوع نشأتها وتطورها أحرى أن نتناوله هنا، لتبيان الفارق العظيم بين معارض الصور المتحركة فى الماضي والحاضر والإشارة إلى ماستصير إليه فى المستقبل.

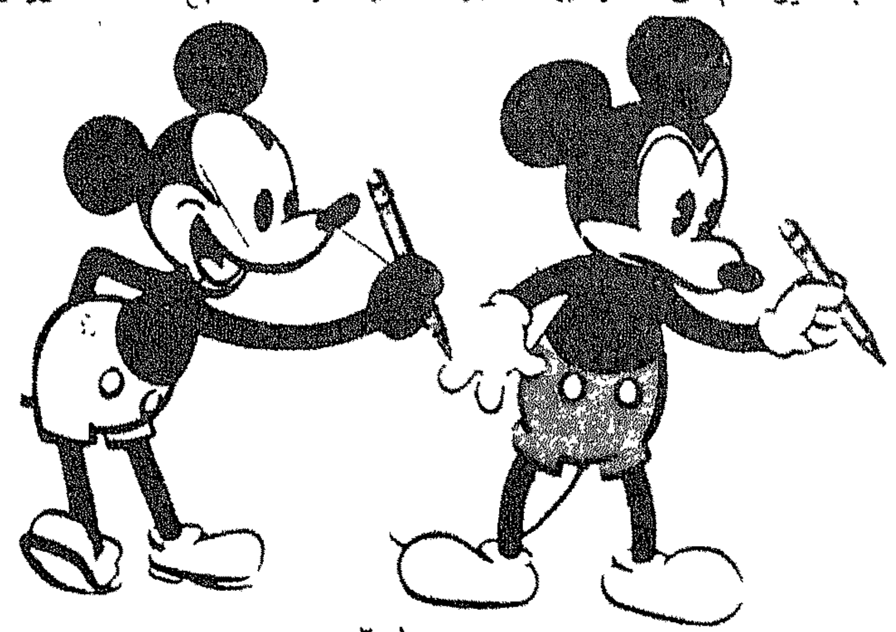
في بدء عهد السينما:

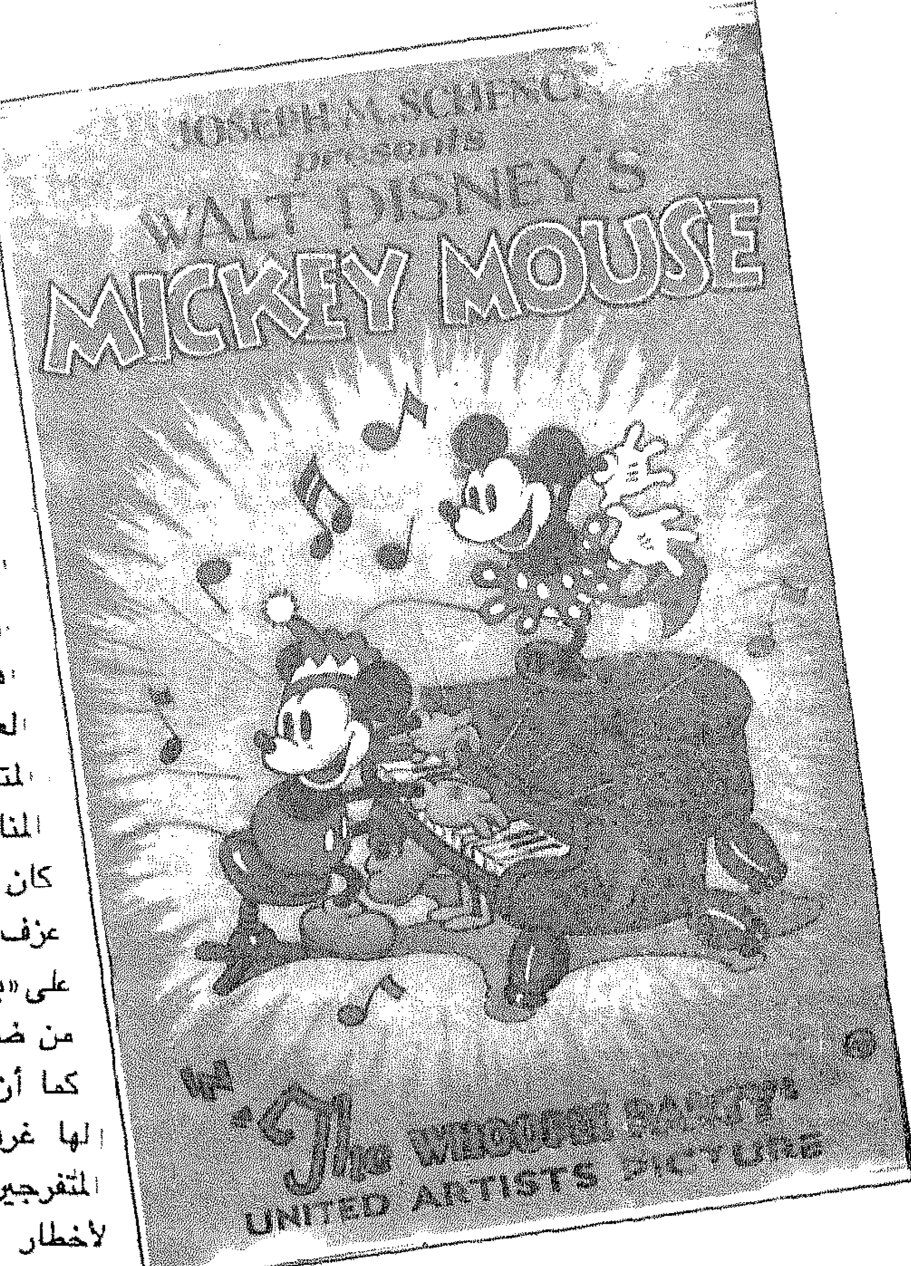
اذا رجعنا إلى العهد الذى بدأت تظهر فيه صناعة الصور المتحركة ـ أى منذ نحو

ثلاثين سنة ـ وأردنا أن نعرف كيف كانت معارض السينما فى ذلك العهد وماذا كان مدى انتشارها وقتئذ، دهشنا لما كانت عليه من حقارة وبساطة وماكان من أمر إحجام الكثيرين عن ارتيادها مما كان يحد من تعددها وانتشارها فى جميع الأنحاء. فمعرض الصور المتحركة فى ذلك الوقت لم يكن ليزيد عن مخزن حقير فى أحد الأزقة أو مقهى بسيط توضع فى واجهته قطعة من القماش الأبيض تكون بمثابة لوحة تعرض عليها المناظر. وأحيانا ما كانت توضع قطعة القماش فى وسط المقهى، بحيث يشاهد المتفرجون المناظر التى تعرض عليها من الجهتين وكان غالب الذين يترددون على مثل هذا المعرض من الطبقات الفقيرة وطبقات الرعاع.

وكان عرض الأشرطة فى المعارض القديمة لايستغرق عشرين أو ثلاثين دقيقة، وكانت المناظر التى تعرض على المتفرجين فى هذه الدقائق عبارة عن مشاهد تافهة تجمع بين مشهد لحصان يجرى فى أحد الشوارع، ومشهد آخر لصراع بين اثنين من المتشردين وغير ذلك. هذا إلى أن آلات العرض فى ذلك الوقت لم تكن من دقة التركيب بحيث تعرض المناظر بطريقة يرتاح لها نظر المشاهد إذ كانت هذه المناظر تبدو للمشاهد غير واضحة كما أن سير الشريط على الآلة لم يكن منتظما فكان يتعرض للتلف بين لحظة وأخرى. ثم إن آلة العرض لم تكن لها غرفة خاصة توضع فيها وملحقاتها كما هو الحال فى المعارض الحالية، فكان أقل خلل فيها يعرض المتفرجين لأخطار الحريق وكم من مرات شبت النيران فى المعارض القديمة وانتهت بنتائج سيئة.

واستمرت معارض الصور المتحركة على هذه الحال إلي عام ١٩١٠ تقريبا، ففى ذلك الوقت بدأت الأنظار تتجه إلى صناعة السينما فى اهتمام زائد ، وأخذت شركات الإخراج تظهر الواحدة بعد الأخرى وراحت تتسابق فى إخراج الأشرطة التى تكون عند رضاء الجماهير ثم أن معارض الصور المتحركة راحت تتبع سنة التطور والارتقاء،





فأدخلت عليها أنظمة جديدة وأعدت فيها المعدات التى توفر للمتفرجين الراحة التى لم يكونوا ليجدوها فى المعارض القديمة. كما أن المخترعين وجهوا كل اهتمامهم إلي تحسين آلة العرض حتى يرتاح نظر المتفرج عند مشاهدة المناظر، وفضلا عن ذلك كان يرافق عرض الأشرطة عزف بعض القطع الموسيقية على «بيانو» أو «كمنجة» تكون من ضمن محتويات المعرض. كما أن آلة العرض خصصت لها غرفة صغيرة خلف قاعة المتفرجين حتى لاتكون عرضة لأخطار الحريق إذا التهب الشريط فى أثناء العرض.

في إبان الحرب العظمى وبعدها:

وقبل أن نتكلم عن حالة معارض الصور المتحركة في وقتها الحالى نرى أن نصف حالتها فى إبان الحرب العظمى وبعد أن وضعت هذه الحرب أوزارها، فإنه فى السنة الأولى من نشوب الحرب العظمى كانت صناعة الصور المتحركة قد بدأت ترسخ قدمها فى أنحاء العالم وكانت معارضها آخذة فى الانتشار إلا أن الحرب اندلع سعيرها فعاقت أرباب هذه الصناعة عن متابعة السعى إلى ترقيتها وترقية معارضها، على أن أمريكا لم تكن لتتأثر من نشوب الحرب مثلما تأثرت أقطار أوربا، فإنها أى أمريكا انتهزت هذه الفرصة واهتمت، فوق اهتمامها بتوسيع دائرة

عملها السينمائى الخاص بصنع الأشرطة وبتشييد الكثير من المعارض حتى تتمكن من عرض جميع الأشرطة التى تخرجها. بعكس أوربا ـ فإنها إلى جانب وقوف دولاب العمل فى معظم شركاتها السينمائية ـ فإن جل معارض السينما هناك أغلقت أبوابها.. أولا لانشغال معظم الناس بالحرب وإعراضهم عن كل ملهى وتسلية، وثانيا لأن الشركات الأوربية التى كانت تغذيها بأشرطتها أقفلت أبوابها، وثالثا لأن استيراد الأشرطة من الغير أصبح أمرا عسيرا فى ذلك الوقت نظرا لأن المعارك الحربية كانت تعوق المواصلات البحرية وقتذاك واستمرت الحال على هذا إلى أن وضعت الحرب أوزارها فعادت أوربا تهتم بإكثار معارض السينما فى أنحائها. وراحت أمريكا تغذى بأشرطتها المعارض الأوربية وغيرها من المعارض التى أنشئت فى سائر قارات العالم كآسيا وافريقيا، حتى لقد أصبحت السينما فيما بعد الحرب أحب الملاهى إلى الناس وأرخصها. وكأنما كانت الجماهير تشعر بوطأة الحرب وحرمانها إياهم من الملاهى الراقية، فلما وضعت الحرب أوزارها صاروا يتهافتون على معارض السينما أكثر مما يتهافتون على غيرها من دور اللهو خصوصا أن المخرجين استغلوا فى ذلك الوقت فرصة الحرب فراحوا يخرجون الأشرطة التى تدور وقائعها حولها ويعرضونها على الجماهير التى إن لم تكن تتردد على معارض السينما وقتئذ لشىء،



فلكى تشاهد وقائع الحرب وفظائعها. ولاشك فى أن إخراج هذا النوع من الأشرطة فى ذلك الوقت ساعد على إقبال الناس على معارض الصور المتحركة مما أدى إلى الإكثار منها حتى تسع الملايين التى تتردد عليها كل ليلة.

معارض السينما كما هي الآن:

وفى السنوات العشر الأخيرة بلغت معارض الصور المتحركة من الفخامة وعظمة البناء وجمال التنسيق مالم تبلغه فى السنوات التى سبقتها فلم يكن كبار الماليين ليتأخروا عن بذل الأموال الطائلة فى سبيل إنشاء هذه المعارض حتى أن الواحد منها كان ينفق عليه فى بعض الأحيان مئات الألوف من الجنيهات لتجميله بالرياش الفاخرة، وتجهيزه بالمقاعد الوثيرة، وإعداد المعدات الصحية اللازمة التى تساعد على تنقية الهواء وتطريته أو تدفئته حسبما تكون حالة الجو هذا إلى تزيين جوانب المعرض وجدرانه بالصور الفنية الرائعة والتماثيل المختلفة الدقيقة الصنع والثريات الغالية التى توزع أنوارها فى أنحاء القاعة بطريقة تمنع شدة تألقها حتى لاتؤذى أعين المتفرجين.

وترجع هذه العناية الفائقة فى زخرفة معارض الصور المتحركة الحديثة إلى أن الذى يتردد على هذه المعارض إنما يتردد عليها ليرى فيها شيئا غير الذى يراه فى منزله. فهو يريد أن يشبع نفسه بفخامة مناظرها وجمال محتوياتها مما لا يتوافر وجوده فى مسكنه، حتى يشعر على الأقل أن الأشياء التى كان ينشدها فى نفسه وأن أحلامه التى كانت تتنازعه فى نومه ويقظته قد تحققت فى اللحظة التى يكون فيها جالسا على كرسى وثير وقد أحاطت به الرياش الفاخرة والمناظر الفخمة، ويوجد الآن اخصائيون فى فن زخرفة معارض الصور المتحركة وهندستها وتأثيثها، يشهد لهم بالبراعة فى هذا الفن، ويكفى أن يرى الإنسان مبلغ فخامة دار «سينما بارامونت» ببروكلين و«بريكستون بالاس» بلندن وغيرهما من الدور العظيمة، نقول إنه يكفى أن يرى الإنسان مبلغ فخامة هذه الدور ليدرك مقدار نبوغ أولئك الذين يتولون انشاءها وزخرفتها وتأثيثها.

وفضلا عما تمتاز به الدور الحديثة من فخامة وروعة، فإنها أصبحت الآن تتسع لآلاف المتفرجين بعكس الدور القديمة التى لم تكن لتسع إلا بضع مئات هذا إلى أن هذه الدور أصبحت تفوق أكبر صالات «الموزيكهول» فى تقديم أجمل وأعظم الأدوار الموسيقية سواء أكان ذلك بواسطة فرق «الأوركسترا» أو بواسطة أجهزة السينما الناطقة التى استغنى بها عدد كبير من دور السينما عن استخدام فرق «الأوركسترا». كما أن طريقة عرض الأشرطة أصبحت تختلف كثيرا عن طريقة عرضها فيما قبل. فإنه بعد أن كان الشريط يعرض على المتفرجين فصلا فصلا مع وجود فترات راحة بين كل فصل وآخر ليتمكن العارض من إعداد الفصل الجديد فى الآلة. أصبح الشريط يعرض الآن بطوله مرة واحدة حتى وإن بلغ عشرة فصول. فمعارض السينما الراقية أصبحت تستعمل الآن آلتين لعرض الأشرطة بواسطتهما، فإذا ما انتهت

إحداهما من عرض الفصول الموضوعة فيها تبعتها الأخرى فى الحال وواصلت عملية العرض حتى لايضيع تأثير الفصول السابقة من المتفرج نفسه، وإلى جانب ذلك فإن الطريقة التى توضع بواسطتها اللوحة التى تعرض عليها المناظر فى صدر القاعة لاتجعل المتفرج يشعر بألم فى عينيه مهما طال زمن العرض، كما أن نظام وضع المقاعد وانحدار أرضية القاعة من الخلف إلي الأمام كل ذلك له تأثير كبير فى راحة المتفرج.

ولسنا نريد الإطالة فى وصف فخامة معارض السينما الحديثة فالصور التى يراها القارىء مع هذا المقال تغنى عن ذلك. وأنما نريد أن نقول أن هذه المعارض سيكون لها شأن آخر فى المستقبل وأنها ستواصل متابعة سنة التطور حتى تبلغ من الفخامة مالا نحلم به الان. فجمهور السينما سريع النقد شديده، وذوقه آخذ فى الارتقاء والتهذيب فما يعجب به الآن لن يلبث حتى يراه تافها فى المستقبل. ولعل مصر يكون لها نصيب من هذا التجديد، فإن معارض السينما فيها لاتبلغ فى حسن النظام والفخامة عشر معشار مابلغته دور السينما فى أوربا وأمريكا، مع استثناء دار أو اثنتين بذل أصحابهما فى تشييدهما كل جهد لتوفير كثير من مستلزمات راحة المتفرجين ورضائهم. ولعله يكون للمصريين أنفسهم نصيب فى امتلاك بعض المعارض السينمائية، فإن الفوائد التى تعود عليهم من ذلك يدل عليها الاقبال الحالي العظيم على معارض الصور المتحركة

يونيه ١٩٣١



فن الكوميديا وأبطاله


لوريل


هاردى

إن أهنأ ساعة يحياها الإنسان هى التى يضحك فيها ملء قلبه متناسيا همومه وأشجانه ، فالضحك والحالة هذه ضرورة من ضرورات الحياة وهو البلسم الشافى الذى يمحو من نفس الإنسان كل أثر ينتج عن حادث أليم أو واقعة مفجعة أو بادرة انزعاج أو غير ذلك مما يعترض الإنسان فى مجرى حياته من عوامل الكآبة والاضطراب . ولقد أدرك أرباب السينما كل ذلك فراحوا يستخدمون فنهم فى العمل على توفير أسباب الضحك للجماهير على اختلاف نحلها .. مما نرى أثره واضحا كل الوضوح فى نفوس الذين يترددون على دور السينما فى جميع أنحاء العالم حتى لقد أصبح الاضحاك الآن من الأهمية بمكان عظيم .

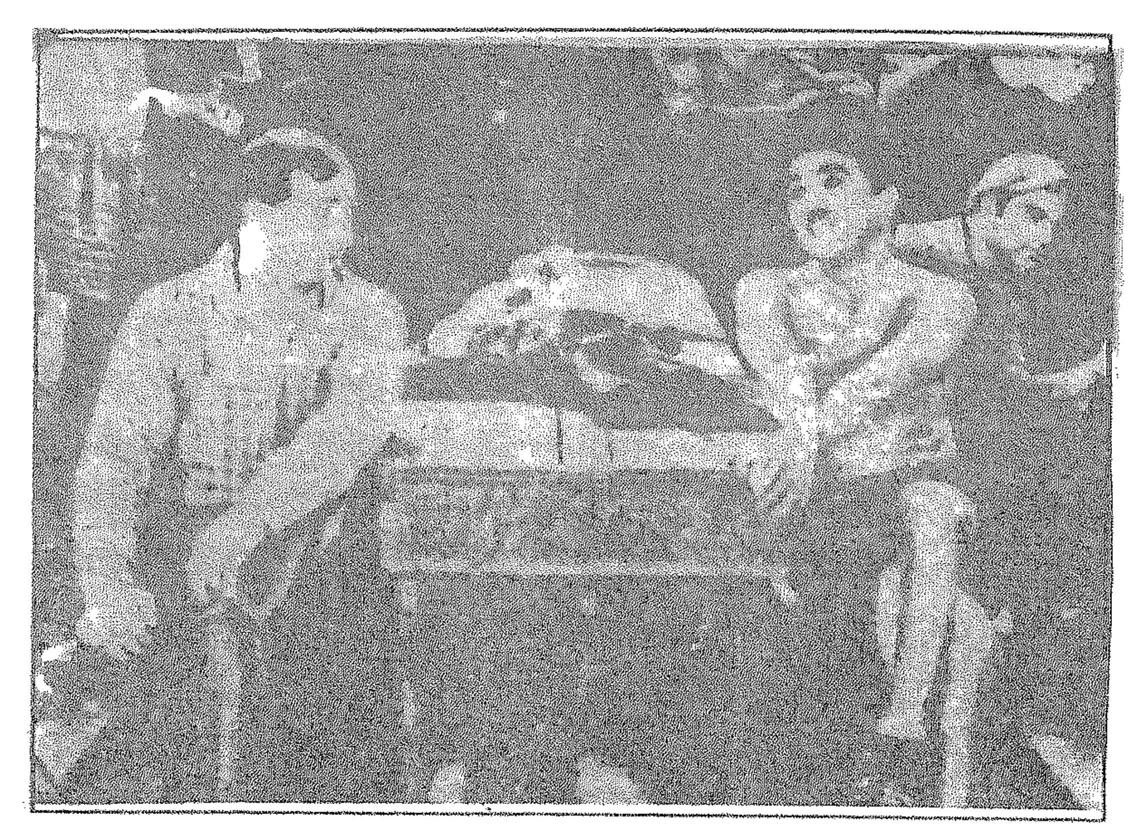
وقد نفهم من اهتمام أرباب السينما بفن الاضحاك ومن كثرة مايخرجونه من الأشرطة المضحكة أن وسائل الاضحاك التى يستخدمونها سهلة ميسورة . ولكن الأمر خلاف ذلك فإن هذه الوسائل تستلزم من مبتكريها أعظم مجهود ، كما أنه يشترط فيها الجدة والتنوع حتى لاتتشابه الأشرطة المضحكة فى مواقفها ... فيضعف أثرها فى نفوس المشاهدين ، ولسنا نذهب بعيدا ، فأمامنا الأشرطة التى نشاهدها يوما بعد آخر فكل منها يختلف عن الآخر فى مواقفه ، وكل منها يحوى أفكاراً جديدة تحتاج فى مضمونها إلى علم تام بدخائل النفس ومانتأثر به ، ومن هنا يمكننا أن نتصور تماما مايجب أن يمتاز به مخرجو الأشرطة المضحكة من حدة فى الذهن وتوقد فى القريحة ، حتى لايعجزوا عن أن يملأوا أشرطتهم بالمواقف التى يكون لها أثرها المطلوب فى نفسه المشاهد .

قواعد الاضحاك

هذا وإن لفن الاضحاك أسسه وقواعده التى يراعيها المخرجون عند اختيار أو ابتكار المواقف المضحكة لكل شريط ، وأن أهم مايجب توفره فى هذه المواقف هو :

أولا ـ المفاجأة

فنحن إذ نرى مثلا شخصا فوجىء برؤية أسد ضار يدخل عليه وهو جالس فى غرفته فيفزع ويضطرب وترتعش أوصاله ثم يجمد فى مكانه فلا يقدر على الفرار ... نقول إننا إذ نرى هذا الشخص وقد فوجىء هذه المفاجأة ، فإننا لانتمالك أنفسنا من الضحك ،



شارلى شابلن فى « أضواء المدينة »

بدلا من أن نشفق عليه ونشعر شعوره الممزوج بالخوف والفزع . وأنه لدافع خفى ذلك الذى يدفعنا إلى الضحك عند مشاهدة مثل هذه المفاجأة الغير المنتظرة ، ولقد أدرك المخرجون أثر هذا الدافع فى مثل هذه الحالة فأصبحت المفاجأة عندهم أساسا مهما من أسس إضحاك مشاهدى أشرطتهم ، وأنك تلمس هذه المفاجأة فى معظم الأشرطة المضحكة التى تشاهدها فى دور السينما بين حين وآخر .

ثانيا : إيقاع شخص معين فى مأزق حرج يدعو إلى ارتباكه وتورطه كأن ترى مثلا هذا الشخص واقفا فى أعلى عمارة من ناطحات السحاب وبطريقة ما تراه وقد هوى من فوق العمارة . وتعترضه وقت اندفاعه إلى أسفل سارية من الساريات التى ترفع فوقها الاعلام ، فلا يكاد يرى هذه السارية حتى يحتضنها بذراعيه ويتشبث بها خوفا من السقوط ، ثم إذا بالسارية تنكسر غير محتملة ثقله .. فيهوى ثانيا ، ويعترضه فى طريقه مرة أخرى حبل يتدلى من إحدى النوافذ فيمسك بهذا الحبل فيلبث يتأرجح به هنا وهناك وهو ينظر إلى أسفل فتضطرب أعصابه ويقشعر بدنه ويكاد يغمى عليه لبعد المسافة التى بينه وبين أرض الشارع الذى تحته .. ثم إذا بيديه قد كلتا فيفلت الحبل منهما فيهوى صاحبنا مرة أخرى ولحسن حظه أو لبؤسه يصطدم بمظلة نافذة صدمة عنيفة ثم لايلبث قماش هذه المظلة حتى يتمزق ويسقط صاحبنا ليصطدم بشىء آخر ويتعلق بغيره وهكذا


هاري لانجدون


بولارد

حتى ينتهى به الأمر إلى السقوط فوق ظهر سيارة مارة فى الشارع وتسرع السيارة به وهو لايكاد يعتدل فوقها .. نرى كل ذلك يقع فى ثوان معدودة بسرعة البرق الخاطف فنغرق فى الضحك ويزداد إغراقنا كلما رأينا هذا الشخص يتخلص من ورطة ليقع فى ورطة أخرى .. ولو أننا كنا مكانه لمتنا فزعا ولكن هو ذلك الدافع الذى أسلفنا ذكره الذى يرغمنا على أن نضحك، والموقف أحرى أن تطير له عقولنا وتضطرب من أجله أفئدتنا .

ثالثا : البؤس والشقاء مجسمان فى رجل سيىء الحظ

وأمثال هذا الرجل نراهم كثيرا على اللوحة الفضية كشارلى شابلن مثلا . فأنت ترى شارلى فى أشرطته ذلك الرجل الذى يلازمه سوء الحظ طوّل حياته فلا هو يهنأ فى حبه ولا هو يتمتع بمتعة من متع الحياة . وبالأحرى إذا أراد شيئا فانه يرى الدنيا وقد أدارت له ظهرها وإذا رغب فى أمر سدت فى وجهه المنافذ . وتكون النتيجة أن يستسلم للأمر الواقع ، وقد تبتسم له الدنيا على حين غرة فيهز لها كتفيه إذ يحسبها تريد خداعه وإغراءه . وهكذا كلما صادفه ضيق قابله بعدم اهتمام وكلما سنحت له فرصة سرور أعرض عنا .. وأننا نرى منه كل ذلك ونحن نأسف له ونضحك منه فى وقت واحد .. ولكن ضحكنا فى هذه الحالة يكون غالبا على أسفنا .. فلا نعود بعد لحظة نفكر فى أشجان هذا اليائس بل اننا نستزيده إضحاكا لنا كأنما هو يضحكنا بمحض إرادته . وهكذا نرى أن الضيم الذى يصيب غيرنا يكون سببا لاضحاكنا بينما إذا أصابنا نحن لم نتأخر عن البكاء . فالمخرجون وقد عرفوا ذلك يعرضون علينا فى أشرطتهم المضحكة أمثلة للبؤس والشقاء اللذين يقاسيهما غيرنا، وكم من مصائب شاهدناها تقع فوق رأس رجل بائس ونحن نضحك لها ملء القلوب !!

وقس على الحالات الثلاث التى أسلفنا ذكرها حالات أخرى يضيق المجال عن ضرب أمثال لها . فكلها يتخذها المخرجون أساسا لما يدخلونه على أشرطتهم من مواقف مضحكة وكلها نرى أمثلة له فيما نشاهده على اللوحة الفضية .

لكل مضحك طريقته

وإذا كان لفن الاضحاك قواعده وأسسه ، فإن لأبطال هذا الفن أيضا وسائلهم وطرقهم فى إضحاك الجماهير . فالبعض منهم يتوسل إلى الاضحاك بملابسه والبعض



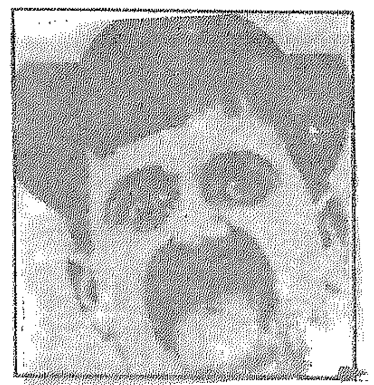
شارلس موارى وچورچ سدنى

بحركاته وإشاراته والبعض يتنكر والبعض بشكله الطبيعى ، يساعدهم فى ذلك بالطبع مواقف الأشرطة التى يظهرون فيها .

وإليك شارلى شابلن مثلا ، فانك ماتكاد تراه بملابسه الغريبة المكونة من قبعته المكورة وبذلته البالية وعصاه المعقلة وحذائه «الخالد».. حتى تغرق فى الضحك على الرغم منك . وتزداد إغراقا فى ضحكك عندما تراه يمشى مشيته المعهودة ويلوح بعصاه يمنة ويسرة ويهز كتفيه فى حركات ميكانيكية .. كل ذلك فى مجموعه يتخذه شارلى شابلن وسيلة للاضحاك فضلا عن المواقف التى يتوسل بها لهذا الغرض أيضا . ثم أن مظهر الشقاء والبؤس الذى يلازم شارلى فى جميع أشرطته ، له أثره أيضا فى إضحاك مشاهديه ، ونستنتج من كل هذا أن شارلى شابلن يستخدم فى أشرطته عوامل عديدة للاضحاك ، حتى إذا ضاع تأثير عامل من هذه العوامل فى نفوس الجماهير ـ وهذا مايندر وقوعه ـ كانت العوامل الأخرى كفيلة بتحقيق الغرض الذى يرمى إليه من استخدامها .

ثم هناك هارولد لويد ، فهو فى أشرطته طبيعى فى كل شىء .. فى شكله ومظهره الخارجى فى ملابسه .. فى مشيته وحركاته . حتى ليمكنه أن يختلط وهو بهذه الحالة بالناس دون أن يلفت أنظارهم إليه ، فليس فيه مايضحك وليس يختلف عن كثيرين من الشبان الذين نراهم فى الشوارع والمجتمعات . ولكنه على الرغم من ذلك إذا ظهر على الستار أضحكنا إلى حد الاغراق ، فما هو السر فى ذلك ؟ أهو نظارتاه ؟ إن كثيرين


كيتون


لو يد هاملتون


ولتر فورد

يلبسون نظارات شبيهة بنظارتيه ولكنهم لايضحكوننا .. وإذن فأى شيء يجعلنا نضحك منه ؟ نحن نجيب عن ذلك أن هذا الشيء هو .. شخصيته ، تلك الشخصية التى تجعل منه في أشرطته شابا ساذجا لايدرى من الحياة إلا أنه يعيش ليأكل ويشرب . أما أن يسعى إلى شيء فهذا مالا يفعله ، بل أن الاشياء تسعى إليه من نفسها فيتلقاها وهو لايدرى ماذا يفعل بها ، ولكن من ناحية أخرى يصادفه كثير من المخاطر فيتورط ويرتبك ويفاجأ بما لم يكن يتوقع ، ثم ينتهى به الأمر إلى الخلاص دون أن يسعى إلى الخلاص وإلى الانتصار دون أن يسعى إلى الانتصار . وإجمالا نقول إن هارولد يضحكنا بشخصيته أكثر مما يضحكنا بشيء آخر ، ولايصح فى هذه الحالة أن نغمط نظارتيه حقهما ، فإنهما يصح أن تشاركاه فى فوزه ونجاحه ، لأنهما لازمتا عينيه منذ سعى إلى الشهرة والنجاح .

ووجه بستر كيتون الجامد ، هو سر نجاحه وشهرته ولو كان اكتفى بتنافر ملابسه كوسيلة للاضحاك ، لما نال تلك الشهرة العالمية التى يتمتع بها الآن كواحد من كبار ممثلى العالم السينمائيين ، وهو كشارلى شابلن فى شخصيته ، يتقبل نكبات الحياة ومصائبها وهو صامد لها ويستقبل أفراحها ومسراتها فى غير اكتراث ، ووجهه دائما جامد فى كل حال . استوت عنده فى ذلك حالات البؤس وحالات الهناء إذ تراه كذلك وإذ تشهد وجهه الذى كأنه من صلب لا يلين تضحك منه إلى حد الاغراق بل وتمجد فيه تلك الارادة القوية التى لاتجعل شفتيه تنفرجان عن ابتسامة فى أشد المواقف إضحاكا للجماهير فضلا عن اضحاكها له هو نفسه .

وماذا نقول عن لوريل وهاردى إلا أن شخصية كل منهما تساعد شخصية الآخر على الاضحاك ؟ فلوريل من غير هاردى لا يمكن أن يضحكنا ، وقل مثل ذلك فى هاردى من غير لوريل . وإذن فسر نجاحهما فى اضحاكنا هو ظهورهما معا فى روايات واحدة ، ويساعدهما فى ذلك أن لوريل يكون دائما ذلك الشاب البائس المهضوم الحق الذى تسعفه عواطفه وعيناه بالدموع والبكاء . أما هاردى فإنه يكون له الغلبة دائما على زميله ، وان

حدث وصادفه ضيق ، وشدة فانه يقابل هذا الضيق وهذه الشدة بوجه ضاحك مادام أضحكنا نحن أيضا ، ويشبه هذين الزميلين فى شخصيتهما شارلس موارى وچورج سدنى إلا أن احدهما يمكنه أن يضحكنا دون أن يعتمد على ظهور الآخر معه ، ويثبت لنا ذلك من الأشرطة التى شاهدنا فيها كلا منهما يمثل فيها وحده .

ثم ماذا نقول عن غير هؤلاء من المضحكين ؟ ولو أننا استرسلنا فى وصف طريقة كل منهم فى اضحاكنا لضاق المقام عن ذلك ، وإنما يكفى النجاح الذى نالوه فى أشرطتهم ، لتدرك أنهم لا يعجزون عن أن يتوسلوا إلى اضحاكنا كل بطريقته ، حتى الأطفال منهم، فلهم طرقهم أيضا التى لاتختلف عن الطبيعة فى شىء ، فكل مواقفهم وحركاتهم صادرة عن طبيعتهم الخاصة التى لا تحتاج إلى افتعال أو اجهاد . فالطفل ممثل بغريزته ، وكلما سنح الظرف المناسب لاظهار مواهبه أظهرها وهو جد مغتبط بما يفعل وهو فى الاضحاك أبرع منه فى شىء آخر ، وخصوصا إذا كانت الطبيعة قد وهبته هيئة خاصة ترغم الإنسان على الضحك وخصوصا أيضا إذا كانت المواقف التى يظهر فيها أبعد من أن تكون مناسبة لطفل مثله .

الكوميديا والدراما

ولكى يدرك القارىء مبلغ اهتمام المخرجين السينمائيين بمواقف الاضحاك ، نقول إن هؤلاء المخرجين أصبحوا لايكتفون بالأشرطة «الكوميدية» لاضحاك المتفرجين بل أخذوا يدخلون المواقف الضاحكة فى الأشرطة «الدراماتيكية» و«التراچيدية» فى كل فرصة مناسبة ، وذلك لأنهم يعرفون أن النفس لاتتحمل أن تشهد باستمرار مواقف المآسى والفواجع ، فهم يحشرون بين هذه المواقف مواقف أخرى مضحكة بشكل لايجعل هناك تنافرا من ذلك الخلط بين المواقف المختلفة .

ولو أن مارى بيكفورد تعتبر من كواكب «الدراما» إلا أنه فى الوقت نفسه يصح أن يقال إنها أيضا من كواكب «الكوميديا» فهى تبكينا فى مواقف وتضحكنا فى مواقف أخرى وهى تقول فى ذلك : «إن السبب الذى يجعلنى اخلط فى اشرطتى بين المواقف المفجعة والمواقف المضحكة هو أننى أريد أن اجعلها منطبقة على مايقع فى حياتنا ، فالحياة مزيج من الفرح والشقاء ، وهذا مايجب أن تمتاز به أشرطة السينما ».

وعلى العموم فإننا نقول إن «الكوميديا» أينما حلت يتقبلها الإنسان بارتياح عظيم وسرور فائق ، ولقد ساعدت السينما على الاكثار من عرض مواقفها أمام الجماهير فكان لذلك أثره الفعال فى حياة الكثيرين ، وكم من مرة يشعر الإنسان بضيق صدر شديد وأضطراب فى الاعصاب بالغ ...ثم إذا بكل ذلك قد انمحى أثره بعد مشاهدة شريط «كوميدى» على اللوحة الفضية .

السيد حسن جمعة / أغسطس ١٩٣١

الأشرطة المصرية على اللوحة الفضية

تاريخنا فى عالم السينما

تتنافس أمم الغرب فى ميدان السينما تنافسا يظهر أثره للجميع فيما يعرض فى دور السينما من أشرطة سينمائية. وما هذا التنافس إلا ناتج عن إدراك تلك الأمم أهمية فن السينما وأثره فى رقى الشعوب ونهوضها. ومصر كأمة تسعى إلى النهوض والارتقاء جدير بها أن تأخذ بنصيبها الأوفى فى هذا الفن فتكون قد فتحت لأبنائها بابا جديدا للعمل وأفسحت أمامهم ميدانا فيه متسع لإبراز كفاياتهم. ولقد بدأت مصر فعلا تساهم فى الحركة السينمائية أسوة بغيرها من الأمم، ولكن أى عدة أعدتها لذلك؟ وهل تنجح المجهودات السينمائية التى تبذل فيها فى هذه الأيام؟ وهل لهذه المجهودات أثر خارج بلادنا؟ هذا ما نريد أن نعالجه فى هذا المقال على ضوء الجهود التى بذلت فى سبيل إحياء صناعة السينما فى بلادنا.

أندية السينما في مصر:

لو أننا اكتفينا بمجهودات الشركات السينمائية المصرية التى شاهدنا أشرطتها فى دور السينما لندرك إلى أى عهد يرجع ظهور أول مجهود سينمائى فى بلادنا، لوقف بنا التفكير عند عام ١٩٢٧، وما ذلك إلا لأن المجهودات التى بذلت فيما قبل العام المذكور لم تكن سوى محاولات الغاية منها العمل على إحياء صناعة السينما فى مصر.

وإذا ذكرنا هذه المحاولات وجب علينا أن نذكر هواة السينما فى مصر، فعلى أكتافهم قامت تلك المحاولات التى لانبالغ إذا قلنا إنها كانت الحجر الأساسى للنهضة السينمائية التى يسعى المهتمون بشأن السينما فى بلادنا إلى توطيد دعائمها والوصول بها إلى ذروة الكمال.

والذى نذكره من محاولات الهواة سعيهم منذ أكثر من عشر



الآنسة ثريا رفعت في فيلم «معجزة الحب»

سنوات إلى تأسيس أندية فنية تجمع شملهم وتوحد جهودهم فى سبيل تحقيق الغاية التى جعلوها هدفا لآمالهم الفنية، ففى عام ١١٢١ أنشىء «نادى التمثيل السينماتوغرافى» بالقاهرة على أثر دعوة وجهها أحد الهواة إلى الجمهور المصرى فى مجلة كانت تكتب عن السينما فى ذلك الوقت، وقد لبى هذه الدعوة نفر من هواة هذا الفن تآزروا وتعاونوا على أن يقوموا بتأسيس شركة لإخراج الأشرطة السينمائية. ولكن المال الذى هو عماد كل مشروع ـ كان ينقص تلك الجماعة وحسبوا وقتئذ أنه فى إمكانهم أن يعتمدوا على جماعة من أغنيائنا فى تنفيذ مشروعهم، فوجهوا نداء عاما إلى الأغنياء يطلبون فيه مساعدتهم، ولكن نداءهم لم يلق أى اهتمام مما جعلهم ينوءون بحملهم، فلم يلبثوا حتى تفرق شملهم وتناسوا راغمين ما أقدموا عليه من عمل نافع.

ولم يكن الفشل الذى لقيه هؤلاء الجماعة فى مشروعهم بالذى يرجع جماعة آخرين عن الإقدام على تأسيس ناد آخر للسينما فى عام ١٩٢٢ ولكن كان شأنه فى الفشل شأن سابقه، كما كان ذلك أيضا بشأن الرابطة التى تأسست بالقاهرة باسم «الرابطة الفنية لهواة الصور المتحركة».

على أن الجهود التى بذلتها الأندية السالفة الذكر لم يكن لها من الأثر مثل ما كان «لنادى الصور المتحركة الشرقى» الذى أنشىء بالقاهرة فى عام ١٩٢٣ على أثر ظهور مجلة «الصور المتحركة». فقد ساعدت هذه المجلة فى ذيوع شهرة هذا النادى، فلم تمض أسابيع قلائل حتى أصبح الجميع يعتقدون أن مشروع إخراج أشرطة سينمائية مصرية سيتحقق بواسطة جهود هذا النادى، ومما زاد هذا الاعتقاد رسوخا فى النفوس أنه أنشىء للنادى فرع آخر فى الاسكندرية، فكانت هناك قوتان تعملان متآزرتين على تحقيق فكرة إخراج أشرطة مصرية.

وقد فكر مؤسسو «نادى الصور المتحركة الشرقى» فى أن يثبتوا قدم مشروعهم بإنشاء مدرسة لتعليم التمثيل السينمائى وما يتعلق به من شئون فنية. وفعلا قام أصحاب الفكرة بإنشاء هذه المدرسة. على أن الطلاب الذين التحقوا بها لم يتعدوا أصابع اليد عدا، لا لأن المدرسة لم تكن صالحة للمهمة التى أنشئت من أجلها، بل لأن معظم الهواة الذين طالما دعوا إلي إنشائها على صفحات مجلة «الصور المتحركة» لم يحققوا أمل أصحاب المشروع فيهم بالتحاقهم بالمدرسة.

ولم تلبث هذه المدرسة طويلا ثم أغلقت أبوابها بعد أسابيع قلائل من افتتاحها، ولحق بها «نادى الصور المتحركة الشرقى» ثم تبعتهما أيضا مجلة «الصور المتحركة».. إذ أنفق أصحابها على إنشاء المدرسة مبلغا كبيرا من رأس مال المجلة، فتأثرت ماليتها ولم تعد قادرة على موالاة الظهور.

ونذكر من الأندية السينمائية التى أنشئت بعد انحلال «نادى الصور المتحركة الشرقى»، «فرقة أنصار الصور المتحركة» التى أنشئت بالاسكندرية فى عام ١٩٢٤ و«شركة مينا فيلم» التى تأسست بالاسكندرية أيضا فى عام ١٩٢٦ ، وقد كان الفشل حليف هاتين الرابطتين أيضا، إذ كان ينقص معظم أعضائهما ـ كما كان ينقص معظم أعضاء الأندية السابقة ـ الهمة والثبات اللذان هما من مستلزمات نجاح كل مشروع.

فأنت ترى أيها القارىء أن هناك جهودا كانت تبذل فيما قبل عام ١٩٢٧ فى سبيل إحياء صناعة الصور المتحركة فى مصر، ولا تخال أننا مخطئون إذا نحن عزونا ما نراه الآن من سعى إلي خلق نهضة سينمائية مصرية إلى تلك الجهود السابقة وإن كانت قد باءت بالفشل فإن فشلها هذا لم يمنع من أن تخلف وراءها أثرا أقل ما يقال فيه أنه هو الذى يحرك همم القائمين بمشروعات السينما فى بلادنا



الفنانة
آسيا

ويدفعهم إلي تحقيق الغاية التى يعملون لتحقيقها.

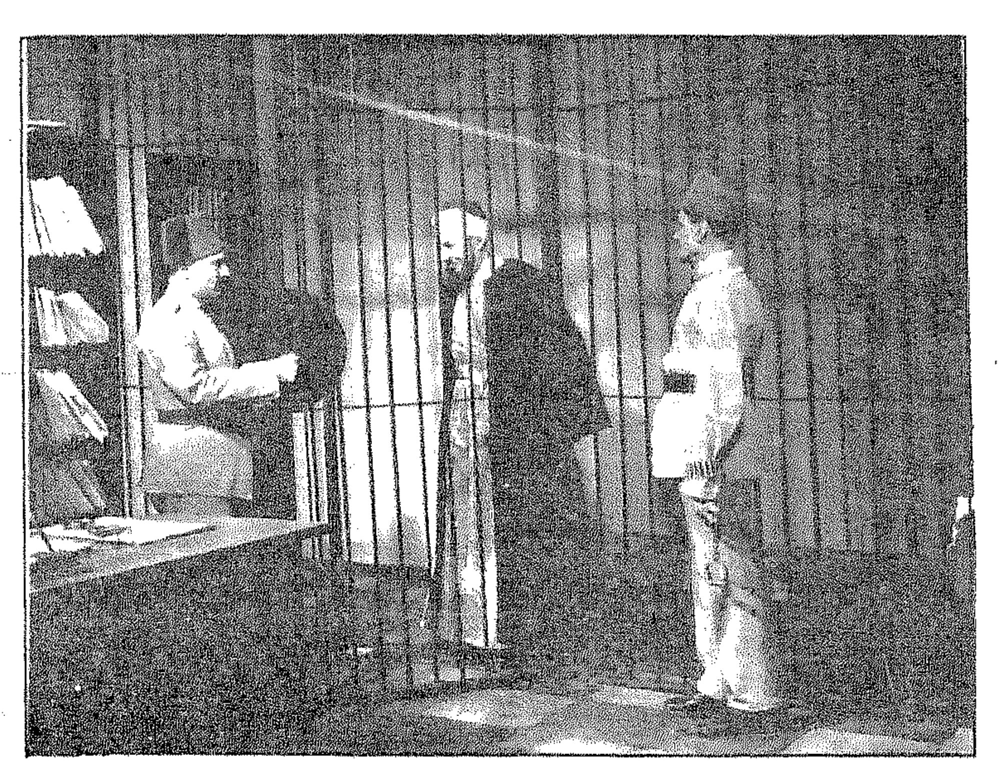
شركاتنا السينمائية :

والآن نريد أن نتكلم عن شركاتنا السينمائية، ونستعرض المجهودات التى قامت بها، وهل كانت موفقة فى قيامها بهذه المجهودات أم لا؟ فنحن قد شاهدنا فى السنوات الخمس الأخيرة نحو عشرة أشرطة لشركات مصرية مختلفة، وإن كان لنا مانقوله عن هذه الأشرطة، فليس أكثر من أن نعتبرها خطوات أولية لابد أن تتبعها خطوات أخرى تكون أوسع وأكثر فائدة إذا أدرك القائمون بأعباء مشروعات السينما فى بلادنا خطورة عملهم وما يجب أن يبذلوه فى سبيله من تضحيات.

ولكن ماهى تلك التضحيات التى يجب أن يبذلها القائمون بمشروعات السينما فى مصر؟ وماهى تلك الخطط التى يجب عليهم اتباعها لضمان الفوز والنجاح؟

إن نظرة واحدة إلي حالة الشركات السينمائية الغربية تدلنا على مبلغ تلك التضحيات وترشدنا إلي أنجع الخطط التى يضمن بها نجاح مشروعات السينما فى بلادنا، ولانقصد بالتضحيات هنا الناحية المادية منها. فإن شركاتنا ماتزال عاجزة عن هذه الوجهة لأنها قائمة على أفراد لاتكفى ثرواتهم لسد كل مطالب عملهم. وإنما نقصد بها الناحية الأدبية. بمعنى أن إخراج شريط سينمائى مصرى يجب ألا يكون الغرض منه

بهيجة حافظ فيلم الضحايا



نجيب الريحاني فيلم كشكش بك

عزيزة
أمـــير
بطلة فيلم
فتاة من
فلسطين

دولت أبيض فى فيلم أولاد الزوات

نشر الدعوة لشخص أو أشخاص معينين، بل يجب أن يكون الغرض منه الخدمة العامة قبل كل شيء، فالممثل أو الممثلون هنا ليسوا إلا وسيلة من وسائل إبراز فكرة فى إذاعتها فائدة للمجتمع، أما أن يطغى هؤلاء على كل شيء ــ كما لاحظنا فى أشرطتنا ــ فليس هذا هو الغرض من إخراج أشرطة السينما.

وثمة تضحية أخرى يجب أن يجعلها مخرجو الأشرطة المصرية موضع تقديرهم واهتمامهم وهى ألا يجعل صاحب الشريط من نفسه فقط الواسطة المهمة لإبراز فكرة الرواية، فإنه مهما بلغ من القوة والبراعة فى التمثيل لايمكنه بأية حال أن يبرز الفكرة واضحة بحيث يفهمها الجميع. فالواجب عليه إذن أن يفسح المجال لآخرين حتى يتعاونوا معه فى إبراز الفكرة كما يجب.

ولنترك التضحيات جانبا وننظر إلي الطرق التى تتبعها شركاتنا فى إخراج أشرطتها وتوزيعها. فإما عن طرق الإخراج فهى على حالتها الراهنة لابأس بها بالنسبة إلى أن حالة شركاتنا المالية لاتساعدها فى التوسع فى نفقات الإخراج، فهذا الأمر متروك للمستقبل، ولابد أن يبلغ غايته من الكمال وخصوصا إذا عنى مخرجونا بمراعاة كل الشروط التي يتطلبها منهم فن الإخراج.

وأما عن طرق توزيع الأشرطة المصرية، فهى على حالتها المعروفة عاجزة عن أن تأتى بفائدة تذكر فالمفروض فى مسألة توزيع الأشرطة السينمائية أن تشمل أكبر عدد ممكن من البلدان حتى تضمن شركة الإخراج استرجاع ما أنفقته على أشرطتها من جهة وحتى تكون مجهوداتها قد وقف عليها أكبر عدد ممكن من المتفرجين من جهة أخرى. أما أن يقتصر على عرض الشريط فى قطر واحد وفى بلاد معدودة من هذا القطر ــ كما هو الحال فى عرض الأشرطة المصرية ــ فإن ذلك لا يعوض الشركة ما بذلته فى أشرطتها من جهد ومال. كما أن الدعاية التى تعرض فى هذه الأشرطة تكون على عكس ما يقصد منها.

وعسانا نرى من شركاتنا السينمائية فى المستقبل اهتماما بهذه المسألة، ولا بأس فى أن تعتمد فى ذلك على المختصين بأمر توزيع الأشرطة السينمائية، لأن لمسألة التوزيع اختصاصات مازال يجهلها أصحاب شركات السينما فى مصر. وتمسكهم بأمر توزيع أشرطتهم بأنفسهم يعكس عليهم الفائدة التى ينتظرونها من هذه الأشرطة.

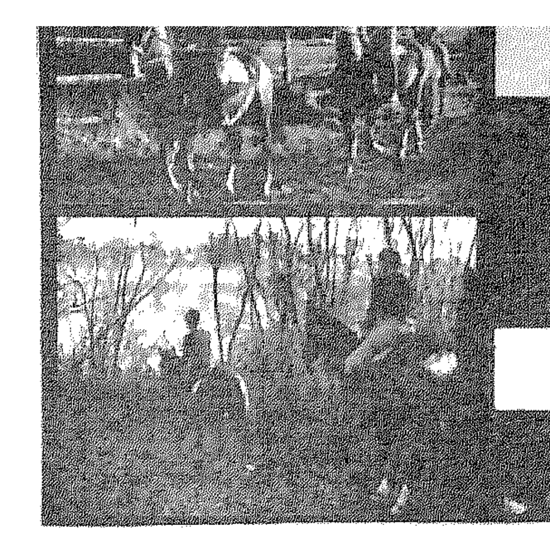
واجبنا نحو فن السينما:

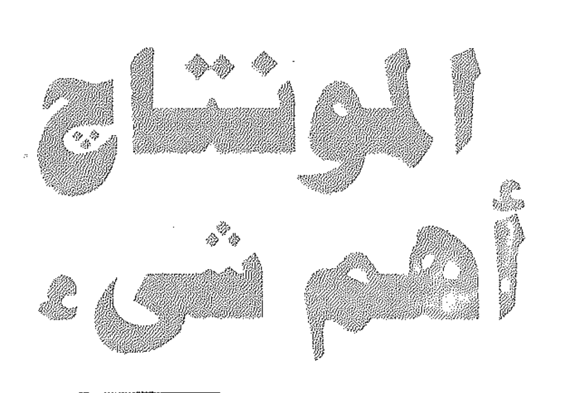
ينقصنا الكلام عن مسألة واحدة مهمة، وهى واجبنا ـ حكومة وشعبا ـ نحو فن السينما، فإننا نرى من حكومات أوربا وأمريكا اهتماما كبيرا بمساعدة شركات السينما الأوربية والأمريكية، وما كان اهتمام هذه الحكومات بشركات السينما إلا لأنها تدرك ما تؤديه للعالم من خدمات لسنا فى حاجة إلى تفصيلها، فتراها بين حين وآخر تمد هذه الشركات بالمساعدات المادية والأدبية غير مقصرة فى ذلك أدنى تقصير. ونضرب مثلا لذلك أن الحكومة الأمريكية جعلت من ضمن مصالحها مصلحة خاصة للسينما تقوم بتقديم كل المساعدات التى تتطلبها شركات السينما الأمريكية، ولسنا ننسى أن الحكومة البريطانية لكى ترفع من شأن السينما فى بريطانيا قدمت لشركة «برنش انترناشيونال بكتشرز British International Pictures». مبلغا كبيرا من المال لتوطد به من مركزها فتملأ الأسواق السينمائية بأشرطتها، وكانت النتيجة أن هذه الشركة أصبحت مستخرجاتها الان تنافس مستخرجات أكبر شركات أمريكا لقوة إخراجها. هذا إلى أن حكومات الخارج تجعل من أهم أعمال ملحقيها التجاريين فى مختلف ممالك العالم، تسهيل أعمال توزيع أشرطتها فى البلاد التى ترسل إليها لعرضها فيها. كل ذلك وغيره تعمله كل حكومة غربية لتوطد من شأن الشركات السينمائية وتسهل مهمتها. فما أحوج شركات السينما فى مصر إلى امتثال هذه المساعدات تقدمها إليها حكومتنا فتساعدها على تحقيق الغاية التى وجدت من أجلها!

نعم.. ما أحوج شركاتنا السينمائية إلى ذلك وخصوصا أنها ماتزال فى بدء نشأتها، ولعل حكومتنا تقابلها بمثل ما تقابل به حكومات الغرب الشركات الغربية، فتكون قد ساهمت فى نجاح الحركة السينمائية فى بلادنا كما ساهمت من قبل فى توطيد دعائم المسرح المصرى.

هذا واجب الحكومة، أما واجب الشعب فليس أكثر من أن يقبل على الأشرطة المصرية ويعضدها وخاصة جماعات الأغنياء، وحبذا لو اهتم أغنياؤنا بمشروعات السينما فى بلادنا، فأنها فوق ما تدره عليهم من الأرباح الطائلة، تسجل لهم فخرا كبيرا لأنهم يكونون قد عملوا لأن يوطدوا فى مصر ناحية من أهم نواحى الصناعة يدرك العالم قدرها وقيمتها.

السيد حسن جمعة ـ ديسمبر ١٩٢٩





المونتاج أهم شيء

★ أورسون ويلز

لا أستطيع أن أهضم كل المبادىء المقدسة والمعتقدات التى ينشرها فى مقالات من يحاولون معالجة مشاكل السينما جديا . هناك شئ مؤكد وهو أنهم جميعا، فيما يبدو، يبدأون من الايمان التقليدى بأن الفيلم الصامت هو بالضرورة خير من الفيلم الناطق .. والذى أعنيه هو أنهم يلفتون النظر دائما وبشكل مفرط إلى قيمة الصورة .. إنهم يحكمون على الأفلام، فى المحل الأول، من ناحية تأثيرها البصرى بدلا من أن ينقبوا عن المضمون .

وهذا بالطبع ليس فى مصلحة مستقبل السينما، فكأنهم بذلك يحكمون على الرواية من ناحية قيمة نثرها فقط . لقد وقعت فى نفس الخطأ حينما بدأت أكتب عن السينما لكن تجربتى العملية كمخرج أفلام هى التى جعلتنى أغير رأيى .

والآن أعتقد أن الكاتب وحده هو الذى يستطيع أن يساعد فى اخراج السينما من ذلك الطريق المسدود الذى يقودها إليه أولئك الذين يعتبرون أنفسهم فنيين تكنيكيين أو عمالا متخصصين . وأعتقد أن الأهمية المعطاة للمخرج اليوم مبالغ فيها بينما الكاتب ليس له حتى مكان الشرف الذى هو جدير به .

وفى رأيى أن أشخاصا مثل الكاتب مارسيل بانيول أو الشاعر جاك بريفير لها أهمية أكبر بكثير من أى فنان آخر من فنانى السينما الفرنسية .

★ ولد أورسون ويلز فى السادس من مايو ١٩١٥ فى مدينة كينوشا بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو مؤلف ومخرج وممثل أفلام . وقد عمل قبل ذلك مخرجا مسرحيا وإذاعيا . وأهم أفلامه «المواطن كين» ١٩٤٠ «عظمة آل امبرسون» ١٩٤١، «سيدة شنغهاى» ١٩٤٦، «ماكبث» ١٩٤٧، «عطيل» ١٩٥٢، «مستر أراكادان» ١٩٥٥، «عطش الشر» ١٩٥٨، و«المحاكمة» ١٩٦٠ عن رواية للكاتب الكبير فرانز كافكا .

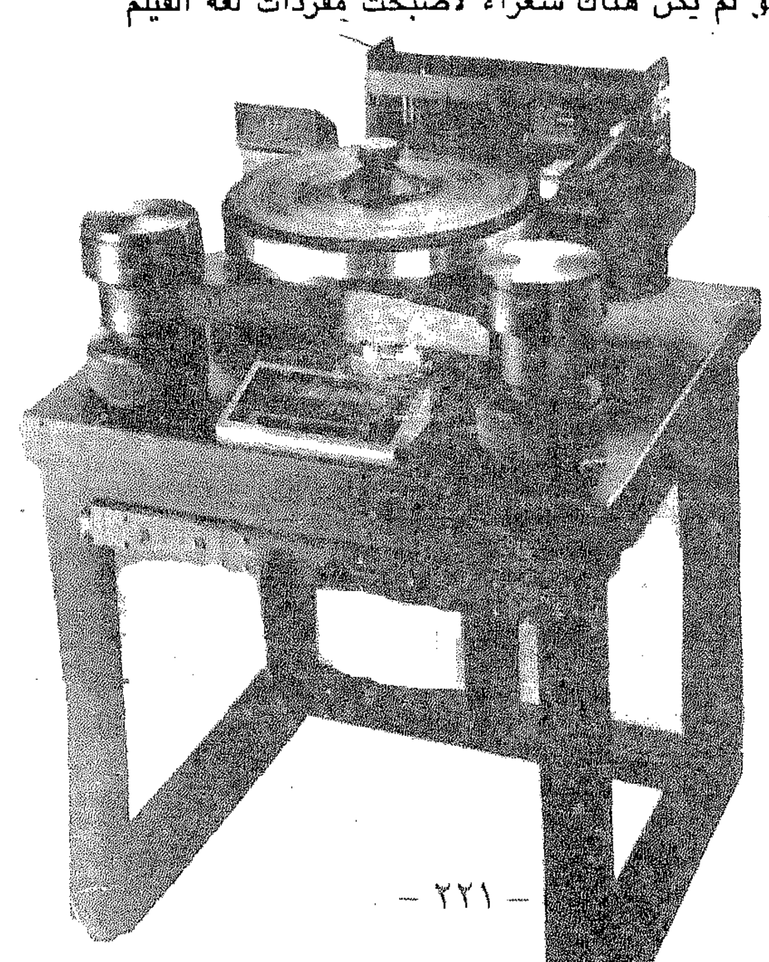
إنى أرى أن الكاتب يجب أن تكون له الكلمة الأولى والأخيرة فى اخراج الفيلم، والبديل الوحيد لذلك هو المؤلف - المخرج خذوا مثلا فيلما أصبح كلاسيكيا وبجدارة وهو فيلم «زوجة الخباز» - تأليف واخراج مارسيل بانيول - ماذا لديكم فى هذا الفيلم ؟

تصوير سيىء ومونتاج به عيوب وأشياء كثيرة قيلت بدلا من أن تعرض .. ولكن هناك قصة وممثلا، والاثنان عظيمان، وقد خلقا من «زوجة الخباز» فيلما كاملا حقا فى نوعه .

والقصة ليست على أية حال قصة «سينمائية» وفى ظنى أننى أستطيع أن أحولها إلى مسرحية فى ليلة واحدة إن شئت ذلك .

وهذا المثل يوضح ما أريد أن أقوله حينما أتحدث عن الأهمية الجوهرية للقصة فى الفيلم . وأنا بالطبع لا أشير فقط إلى حكاية الفيلم Anecdotique التى يمكن تلخيصها فى سطرين مثل «لقد عانت الأمرين طوال عشرين عاما لكى تعيد عقد اللؤلؤ لصاحبته التى استعارته منها يوما ثم فقدته ثم تبين أن العقد المفقود كان صناعيا» . «موباسان» ولكن أكثر من ذلك نجد أن التآلف الذى يحدث بين دوافع انسانية وأفكار أساسية هو الذى يجعل موضوعا ما يستحق الجهد لنقله إلى الشاشة .

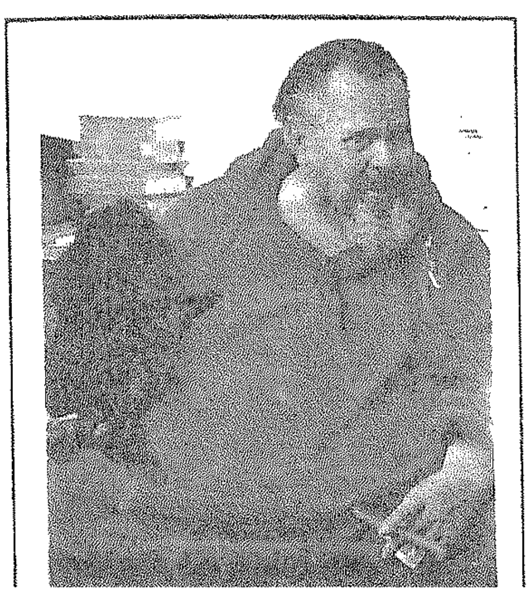
لا يكون الفيلم جيدا حقا إلا حينما تكون الكاميرا عينا فى رأس شاعر وطبعا كل الموزعين من رأيهم أن الشعراء لا يباع من ورائهم تذاكر . إن هؤلاء التجار لا يعرفون ممن نأخذ لغة السينما نفسها . لو لم يكن هناك شعراء لأصبحت مفردات لغة الفيلم Vocabulaire محدودة للغاية فلا تروق حقا للجمهور ولو لم تكن السينما قد صاغها الشعر لكانت قد بقيت مجرد أعجوبة ميكانيكية تعرض فى المناسبات كحوت محشو بالتبن!



إن كل ما هو حى يأتى من خلال قدرة الكاميرا «على الرؤية» وهى طبعا لا ترى مكان الفنان، أو لا تقوم بدلا عنه، إنها ترى معه .. وتصبح الكاميرا فى هذه اللحظة أكثر بكثير من آلة تسجيل .. إنها طريق تصل إلينا من خلال رسالات عالم آخر، عالم ليس هو عالمنا، ويقودنا إلى قلب السر



أورسون ويلز «سيدة من شنغهاى»



أورسون ويلز

شارلى شابلن فى «العصور الحديثة»

الكبير .. وهنا يبدأ السحر
ولكن السحر لا يستطيع أن يفعل فعله إلا إذا كانت عين الكاميرا هى أيضا انسانية .. هذه العين يجب أن تكون فى مستوى رأس الرجال.
إن الفيلم هو شريط من الأحلام .

★ ★ ★

بالنسبة لى، تقريبا كل ما يطلق عليه ميزانسين هو بلفة Bluff كبيرة . فى السينما يوجد قليل جدا من الناس يعدون حقا مخرجين . ومن بين أولئك قليل جدا منهم أتيحت لهم الفرصة لكى يخرجوا .
إن الإخراج الوحيد الذى له أهمية حقيقية يتم أثناء عملية المونتاج، لقد كان على أن أعمل تسعة شهور فى مونتاج فيلمى «المواطن كين»، ستة أيام فى الأسبوع وكذلك قمت بعمل مونتاج فيلمى «آل امبرسون» على الرغم من وجود مشاهد لم أكن أنا صاحبها، ولكنهم غيروا فى مونتاجى . إن المونتاج الأصلى هو لى وحينما يستقيم مشهد فى الفيلم فلاننى أنا الذى قمت بعمل مونتاجه .
بمعنى آخر لقد تم كل شىء كما لو كان رجل قد رسم صورة وبعد أن انتهى منها جاء رجل آخر لعمل «رتوش» .. ولكن من الواضح أنه لا يستطيع أن يضيف ألونا جديدة على كل مسطح الصورة لقد عملت شهورا وشهورا فى مونتاج فيلم «امبرسون» قبل أن ينتزعوه منى إن اللحظة الوحيدة التى يمكن للمرء أن يمارس فيها السيطرة على الفيلم هى لحظة المونتاج . وبالنسبة لى فإننى أنفذ شريط الفيلم كما يقوم المايسترو بتنفيذ المقطوعة الموسيقية وهذا التنفيذ يحكمه المونتاج ويحدده .
كما أن كان الفريق الموسيقى يقود المقطوعة الموسيقية فى حرية وارتجال Rubato بينما يلعبها آخر بطريقة جافة وأكاديمية ويقودها ثالث بطريقة رومانتيكية وهكذا .. فإن نفس الأمر يحدث فى المونتاج بالنسبة للفيلم .
إن الصور نفسها ليست كافية، إنها مهمة جدا ولكنها ليست سوى صور .. والشىء الجوهرى هو المدة التى تستغرقها كل صورة والذى يأتى بعد كل صورة .
إن بلاغة السينما كلها تصنع فى حجرة المونتاج .

أكتوبر ١٩٦٥

أول تجـــربة في الفن السينمائي

چورچ ميلييس

حينما قدم الأخوان لويس وأوجست لوميير Lumiere أول عرض سينمائي في العالم أمام جمهور من النظارة في مقهى لوجران كافيه، بشارع الكابيسين بباريس في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٨٩٥ كان جورج ميلييس G. Melies من بين الحاضرين . ولقد اهتم ميلييس على الفور بهذا الاختراع الجديد، وطلب من انطوان لوميير أن يبيعه آلة سينمائية ولكن والد الأخوين رفض قائلا : إن السينماتوغراف اختراع علمي وليست له أية صبغة تجارية .

ولم ييأس ميلييس لأنه سرعان ما فهم أسرار آلة السينماتوغراف واستطاع أن يصنع بنفسه آلة مشابهة ثم أسس شركة سماها «ستار فيلم» وراح يصور مناظر سينمائية على غرار الأخوين لوميير . وبعد قليل اخترع الحيل السينمائية، واستخدم السينماتوغراف في رواية القصص، واستعان بالممثلين وبالديكورات .. وبذلك أصبح الرائد الأول للفن السينمائي في العالم وقد أخرج ميلييس في الفترة ما بين ١٨٩٦ وحتى ١٩١٤ مئات الأفلام القصيرة .

أبدأ مقالي بالحديث عن الديكور، الديكورات عادة تنفذ تبعا للتصميم المتفق عليه من الخشب والقماش في استوديو ملحق باستوديو التصوير، وتلون بالغراء كالديكورات المسرحية مع اختلاف واحد هو أن التلوين يتم بلون واحد فقط وهو اللون الأسود الذي يتدرج إلى اللون الأبيض الخالص مارا بجميع الدرجات المختلفة من الأسود

والأبيض . إن الديكورات الملونة بألوان طبيعية تعطى نتيجة سيئة للغاية عند التصوير . فالأزرق يصبح أبيض والألوان الحمراء والخضراء والصفراء تصبح سوداء، وينجم عن ذلك ضياع التأثير المطلوب كلية .

ومن الضرورى أن تكون الديكورات كتلك الخلفيات التى يستخدمها المصور الفوتوغرافى . وينفذ الرسم والتلوين فى السينما بعناية شديدة وبدقة على عكس الديكور المسرحى . فاتقان المنظور، وخداع النظر المنفذ ببراعة وحذق والذى يربط الصور المرسومة بالأشياء الحقيقية أمر ضرورى لإعطاء مظهر الحقيقة لأشياء غير حقيقية سوف تسجلها آلة التصوير بدقة .

إن كل خطأ فى الديكور سوف تسجله آلة التصوير كما هو تماما ، لذلك يجب مراعاة تنفيذ الديكورات بعناية وبمنتهى الدقة حتى تبدو فى الفيلم وكأنها طبيعية.

الممثلون والكومبارس

من الصعب جدا العثور على ممثلين يصلحون للسينما، على عكس ما يعتقد الناس عادة . فقد يكون الممثل ممتازا على المسرح ولكنه لا يساوى شيئا بالمرة فى مشهد سينمائى . وهؤلاء الفنانون، وهم على درجة عالية فى فنهم نجدهم يرتبكون ويقعون فى حيرة حينما يقتربون من السينما ومرجع ذلك إلى أن التمثيل السينمائى الصامت يتطلب دراسة معينة ومميزات خاصة . فلا يوجد – مثلا – فى الاستوديو جمهور يخاطبه الممثل سواء بالكلام أو بالإشارة . إن آلة التصوير هى وحدها المتفرج وليس هناك ما هو أشد نكرا من أن ينظر إليها الممثل أو ينشغل بها أثناء التمثيل وهو ما يحدث عادة فى المرات الأولى للممثلين الذين تعودوا على التمثيل المسرحى .

لابد للممثل السينمائى أن يدرك أن عليه أن يكون مفهوما – على الرغم من صمته – لأناس صم يتفرجون عليه . وأن يكون تمثيله معبرا وحركاته محدودة وواضحة ..

لقد رأيت مشاهد كثيرة يقوم بها ممثلون مشهورون . لكن تمثيلهم لم يكن جيدا، لأن العنصر الرئيسى لنجاحهم على المسرح، وهو الكلام كان يعوزهم فى السينماتوغراف، «وهى صامتة فى ذلك الحين» ، وهم لتعودهم على حسن الأداء لا يستعملون الاشارة بالأيدى إلا كشىء ثانوى، وعلى العكس فى السينماتوغراف لا يساوى الكلام شيئا، أما الاشارة وحركات الأيدى فهى كل شىء، ومع ذلك فهناك بعض الممثلين الذين أدوا المشاهد السينمائية بشكل طيب مثل «جاليبو» Galipaux لأنه عرف كيف يكون مفهوما بغير استعمال الكلام كما أنه يمتاز بوجه معبر للغاية، وحركات يده – حتى ولو كانت



بشىء من المبالغة المقصودة، وهو أمر ضرورى فى البانتوميم (التمثيل الصامت) وخصوصا فى البانتوميم المصور - هى دائما غاية فى الإحكام والإتقان وملائمة تماما لما يريد التعبير عنه .

إن حركة الممثل التى تصاحب كلامه لا تصبح مفهومة حينما يمثل تمثيلا صامتا . فإذا قلت على المسرح مثلا «إنى ظمآن» فإنك لن ترفع إبهامك، ويدك مقفولة، إلى فمك لكى تتظاهر بأنك ترفع زجاجة، لأن ذلك لا فائدة منه مادام كل الناس قد سمعوا بأنك ظمآن ولكن فى البانتوميم سوف تضطر إلى مثل هذه الحركة .

قد يبدو ذلك بسيطا للغاية .. ومع ذلك غالبا لا يدركه الممثل الذى لم يتعود على التمثيل الصامت .

وثمة شىء آخر تنبغى الاشارة إليه، وهو أنه لما كانت الشخصيات تبدو عادة فى الصورة ملتصقة بعضها ببعض فإن من الضرورى أن نفصل الشخصيات الرئيسية ونجعلها فى المقدمة، ونقلل من حماس الشخصيات الثانوية والكومبارس التى تكثر عادة من الحركة دون داع مما يجعل المتفرج لا يعرف إلى من ينظر وبالتالى لا يفهم شيئا مما يحدث .

كذلك ينبغى أن تكون مراحل الحدث متعاقبة وليست فى نفس الوقت، وعلى الممثلين أن يكونوا يقظين، وأن يؤدوا أدوارهم فى اللحظة المحددة التى يصبح فيها اشتراكهم أمرا ضروريا ..

إن تكوين فرقة جادة من الممثلين السينمائيين أمر صعب ويحتاج إلى زمن طويل . لكن الذين لا يهتمون بالفن هم الذين يقبلون أى ممثل لكى يلعب مشاهد مضطربة ولا أهمية لها .

الحيل السينمائية

من المستحيل فى هذا الحديث أن نشرح بالتفصيل تنفيذ الحيل السينمائية، فإن ذلك يحتاج إلى كتاب خاص . فضلا عن أن الممارسة وحدها هى التى يمكن أن توضح بالتفصيل الطرق المستعملة لتنفيذ هذه الحيل، وهى طرق غاية فى الصعوبة والغرابة معا .

وأستطيع أن أقرر هنا دون فخر، مادام كل الفنيين يعترفون لى بذلك، أننى أنا الذى اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية . ولقد تبعنى كل المنتجين والمخرجين فى الطريق الذى سرت فيه . وقال لى أحدهم، وهو مدير أكبر شركة سينمائية فى العالم فى ذلك الوقت، وهى شركة باتيه الفرنسية :

«بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر وأن تحافظ على وجودها وأن تصيب نجاحا لا مثيل له . فاستخدامك للمسرح، ولموضوعاته المتنوعة فى السينما قد منعها من السقوط، وكان من الممكن أن يحدث ذلك وبسرعة لو أن السينما استمرت فى تصوير موضوعات الهواء الطلق التى تتشابه بالضرورة والتى سرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها» .

هل تريدون أن تعرفوا كيف جاءتنى لأول مرة فكرة استعمال الحيل فى السينما ؟

لقد جاءت بمنتهى البساطة.

كانت آلة التصوير التى كنت استعملها فى بداية حياتى الفنية بدائية جدا، وكثيرا ما كان شريط الفيلم بداخلها ينقطع أو يعلق بالتروس ويرفض الحركة ..

وقد حدث يوما أن توقفت الكاميرا عن الدوران وأنا أقوم بتصوير ميدان الأوبرا . وقد احتاج اصلاحها واعادتها إلى الدوران دقيقة . وفى خلال هذه الدقيقة تغيرت أوضاع المارة والمركبات بطبيعة الحال وحينما عرضت شريط الفيلم، وكان قد التحم فى النقطة التى حدث فيها القطع رأيت فجأة سيارة ركاب تتحول إلى عربة موتى، ورجالا يتحولون إلى نساء.. وهكذا .. اكتشفت حيلة «الاستبدال» المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن

الدوران .

وبفضل هذه الحيلة البسيطة نفذت مجموعة من الأفلام السحرية مثل «بيوت الشيطان – الشيطان فى الدير – سندريلا – وغيرها»

ومع نجاح هذا اللون من الأفلام ذى الحيل السينمائية عملت على ايجاد طرائق جديدة مثل تغيير الديكورات عن طريق الاختفاء باستعمال خاصية معينة فى آلة التصوير، والظهور والاختفاء والتحول التى يمكن الحصول عليها بتصويرها على خلفيات سوداء أو اجزاء محجوزة فى الديكورات، ثم التصوير على خلفيات بيضاء قد صور عليها من قبل، وقد أعلن الجميع استحالة ذلك قبل أن يروه منفذا» وتلك حيلة لا أستطيع شرحها فإن المقلدين لم يصلوا بعد إلى سرها الكامل !

ثم جاءت بعد ذلك حيل الــــرءوس المقطوعة، وازدواج الشخصيات، ومشاهد يمثلها شخص واحد ينتهى بازدواجه إلى أن يصبح هو نفسه عشرة أشخاص متشابهين يمثلون معا .

وأخيرا .. وبعد خبرة ربع قرن فى مجال الفن السينمائى عشتها تقريبا فى مسرح روبير هودان للألعاب السحرية أدخلت فى السينما الحيل الآلية والميكانيكية والبصرية وحيل الحواة . وباستعمال هذه الطرق المختلفة أصبح من الممكن اليوم تحقيق أشد الأشياء غرابة وأكثرها استحالة فى السينما .

تجارة الأفلام والجمهور

كنت قد انتهيت من انتاج فيلم «رحلة إلى القمر» عام ١٩٠٢، وكما هى العادة طبعت برنامجا يضم سيناريو الفيلم الجديد وأرسلته إلى زبائنى، وكلهم تقريبا من تجار الأسواق المتنقلة، ورجوتهم حضور العرض الخاص للفيلم فى مسرح روبير هودان الذى كنت أديره فى ذلك الحين .

وفى اليوم المحدد حضر عشرون شخصا تقريبا، وهم الذين كانوا يقيمون بالقرب من باريس أو فى باريس نفسها . وجلست إلى البيانو وارتجلت موسيقى صاحبت عرض الفيلم . وكنت أتوقع نجاحا طيبا لأنى كنت قد رأيت الفيلم بنفسى فى الصباح وبدا لى مسليا .

ولدهشتى الشديدة انتهى العرض وسط صمت قاتل وشديد البرودة وأدركت أن الفيلم فشل فشلا ذريعا، وأصابنى غم شديد لتلك النتيجة، بعد أن بذلت جهدى وعرقى فى اخراجه، ولكنى قلت فى نفسى إن المشترين « ولم يكن الفيلم يؤجر فى ذلك الوقت»

من تجار الأسواق المتنقلة، وهم عادة شديدو الخبث والمكر . ومن المحتمل جدا أنهم يظنون أنى سأنتهز الفرصة وأطلب منهم سعرا مرتفعا لو أبدوا أى حماس لما شاهدوا . وحينئذ اكتفيت بأن قلت لهم .

– حسن أيها السادة، ما رأيكم فى هذا الفيلم ؟

ولم يجبنى أحد . ونظروا بعضهم إلى البعض دون أن ينبس أحدهم بكلمة وأخيرا سألنى واحد منهم :

– بكم تبيع هذا ؟

فأجبته قائلاً :

– بنفس سعر أفلامى الأخرى، فرنك ونصف للمتر أبيض وأسود، وثلاثة فرنكات للملون . إن طول هذا الفيلم ٢٨٠ مترا وبذلك يصبح الثمن ٤٢٠ فرنكا للنسخة من الفيلم أبيض وأسود، و٨٤٠ فرنكا لنسخة الفيلم الملونة . وكان تلوين الأفلام يتم باليد – كادر كادر – فى ذلك الحين .

وأستطيع أن أقرر أنى لم أسمع طوال حياتى مثل تلك الصيحات المستنكرة التى سمعتها منهم فى ذلك اليوم .

والحق أن أفلام تلك الفترة كانت أطوالها تتراوح بين عشرين وستين مترا على أكثر تقدير . وقد كانت لدى الجرأة على تنفيذ فيلم طوله ٢٨٠ مترا . ومن المؤكد أننى ظهرت أمام أولئك المتفرجين فى صورة الرجل المخبول الذى يستحق دخول مستشفى الأمراض العقلية . وسمعت الصيحات تتردد من كل جانب :إنه جنون ! فيلم بهذا الثمن ! لم نر أبدا ذلك . لن نبيع منه نسخة واحدة . سوف نحطم أنفسنا ونفلس بشراء مشاهد سينمائية بهذا الثمن .. وأسرع الجميع بالانصراف . وأمسكت بذراع آخرهم استوقفه وأنا أقول له

– اسمع .. هل تريد أن تدخل معى فى صفقة تجارية ؟

والتفت إلى فى دهشة فأضفت قائلا :

– أين تقيم الآن ؟

– فى سوق «ترون» فى ضواحى باريس

– سأرسم لك بسرعة أفيشا «اعلانا» كبيرا وعليه قمر ضخم يتلقى قذيفة فى عينه . مع كتابة اسم الفيلم وتحت الاسم «فيلم مثير يعرض لأول مرة» وسأحمل لك الأفيش فى السادسة مساء وسأعيرك الفيلم ليلة واحدة على أن تعرضه كل حفلة، وأنا لا أطلب منك

مليما واحدا ولكنى أريد رؤية تأثير الفيلم على الجمهور. فإذا أخفق الفيلم عدت به وانتهى الأمر، وإذا أعجب الجمهور بعته لك، إذا رغبت فى ذلك طبعا .. هل توافق ؟

ووافق الرجل . وفى مساء اليوم نفسه أعد كل شىء . وبدأ الناس يتجمعون حول القمر الضخم يتسلون برؤية «الأفيش» الغريب المثير للضحك ويعلقون عليه :

- « إنها كذبة . إنها خدعة . هل يظنون أننا مغفلون ؟ هل تظن أنهم استطاعوا الوصول إلى القمر حتى يصوروه؟ إنهم يسخرون منا» .

وكان جمهور ذلك الوقت لا يدرى عن الحيل السينمائية شيئا، ويعتقد أنه لا يمكن إلا تصوير الأشياء الحقيقية . وكانت النتيجة أنه فى العرض الأول لم يشاهده سوى خمسة عشر شخصا كانوا على استعداد لضرب مقدم البرنامج إذا كان فى الأمر خدعة .

وبعد عرض مجموعة من الأفلام القصيرة، التى تتراوح أطوالها بين عشرين وثلاثين مترا، عرض فيلم «الرحلة إلى القمر» .

فى التابلوه الأول جلس الجمهور فى صمت . وفى التابلوه الثانى بدأوا يهتمون وفى الثالث بدأت الضحكات تعلو ، وفى الرابع وفى الخامس وفى السادس تعالت الضحكات .. وفى التابلوهات التالية علا التصفيق ولم يتوقف حتى النهاية !

وعلى باب الخروج كان المتفرجون أنفسهم هم الذين يقومون بالدعاية للفيلم عند المتفرجين الجدد الذين أحاطوا بالمكان. ومنذ تلك اللحظة تقاطرت الجماهير وامتلأت الصالة حتى منتصف الليل . وقد اضطروا إلى اختصار سلسلة الأفلام القصيرة لكى يزيدوا من عدد الحفلات .

باختصار كان دخل تلك الليلة هو أعظم ما وصل إليه صاحبى التاجر . وحينما سألته:

- ما رأيك يا صديقى ؟

- إننى مسرور جدا

- وأنا أيضا . لقد تأكدت الآن من تأثير الفيلم على الجمهور الحقيقى ولففت الفيلم فى هدوء ووضعته فى علبته المعدنية، وحملته تحت إبطى وشكرت صاحبى وتظاهرت بالانصراف فصاح قائلا :

- وفيلمى ! هل تأخذه معك ؟

- فيلمك ؟ ولكنك رفضت شراءه عصر ذلك اليوم . إنه ملكى

قلت ذلك بلهجة جادة لا تقبل الشك فقال لى :

- أعطنى فيلمك . سأدفع لك ثمنه نقدا .. وسأضيف مائتى فرنك لما تكبدته أنت مشقة حضورك .

- هل تظننى مرابيا؟ هذا هو الفيلم ادفع فيه ثمنه المحدد . إننى مدين لك بالشكر ونسعتنى مباشرة أمام الجمهور الحقيقى .. وهو الوحيد الذى يضحك من غير خجل دون أن يسائل نفسه عما إذا كان سيفقد كرامته وهيبته كحكم وكقاض إذا ما ضحك .

وفى اليوم التالى كان كل تجار الأسواق فى فرنسا على علم بالنجاح الهائل لفيلم «رحلة إلى القمر» وتقاطرت الطلبات من كل جانب .. وقال لى البعض إنك على أبواب الثراء العريض . ولكن وأسفاه ! لقد اشترى بعض العملاء ثلاث نسخ من الفيلم صدروها على الفور إلى ثلاث شركات أمريكية كبرى سارعت فى عمل نسخ سلبية «كونتر تيب» ولما كانت حقوق النشر للأفلام لم توجد بعد، فقد راحت هذه الشركات تغرق العالم بنسخ من الفيلم . وصدرت الآلاف منها إلى كل بلاد العالم . والأدهى من ذلك أن هذه الشركات الأمريكية كانت ترسل مع تلك النسخ اعلانات ضخمة وتعلن فى الصحف عن فيلم : «رحلة إلى القمر» النجاح الهائل لشركة ستار فيلم لجو ميلييس بباريس .

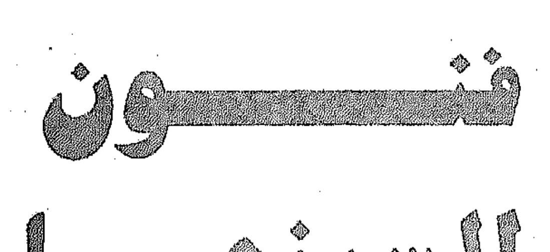
وكانت الماركة المسجلة هى الأخرى مطبوعة على الأفلام ، وللأسف كنت عاجزا عن منع هذا الاستغلال المزرى . وكانت النتيجة أنى أنفقت ٣٠ ألف فرنك لانتاج الفيلم ثم توقف بيعى الشخصى للنسخ فجأة فى الوقت الذى لم أسترد فيه سوى ١٠ آلاف فرنك فقط ! وكانت خسارتى فى الفيلم جسيمة بلغت عشرين ألفا من الفرنكات !

وللأسف كان هذا هو رأسمالى الشخصى، فلم يكن لى أى ممول خلال اشتغالى بالسينما الذى استمر عشرين عاما .

لكن هذا الفيلم الذى جلب الثراء لاولئك المزورين جعل من اسمى بفضل توزيعه الهائل اعلانا لا مثيل له . وأصبح «جو ميلييس» بين يوم وليلة مشهورا فى العالم كله . ولم يكلفنى ذلك سوى عشرين ألف فرنك . وقد كان ذلك على الأقل دعاية طيبة وقليلة التكاليف !

شكرا لاديسون، ولشركة «لوبين» فى فيلادليفيا، ولشركة «كارل ليمبل» الذين قلدوا ما فعلته وهضموا حقوقى والذين لم أستطع إلزامهم باحترام انتاجى إلا بافتتاح فرع لشركتى فى نيويورك عام ١٩٠٤ ومنذ ذلك الحين لم يعد فى مقدورهم أن يستولوا على ثمار عملى .

أكتوبر ١٩٦٥



عبدالقادر التلمسانى

فى بداية كل فيلم - وأحيانا فى النهاية - يقرأ المتفرج عديدا من الاسماء لممثلين ومصورين وكتاب سيناريو ومهندسى ديكور ومديرى معمل ومهندسى صوت ومديرى انتاج ومخرجين ... وطائفة أخرى من أصحاب المهن : مونتاج ومكياج ، وتريكاج ، وملابس واكسيسوار إلى غير ذلك . فنون السينما اذن عديدة .. وسنختار منها أهمها واكثرها فاعلية فى البناء الفنى للفيلم لنستعرضه على الصفحات التالية : ● السيناريو ● المونتاج ● الديكور والاكسيسوار والملابس ● الإخراج .

حديث عن السيناريو

السيناريو Scénorio لفظ ايطالى - معناه - كما تقول دائرة المعارف الفرنسية «لاروس» - عرض وصفى لكل المناظر التى سوف يتكون منها الفيلم .. وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار ويعد للتصوير يصبح السيناريو النهائى Difinitif ويسمى عادة «التقطيع الفنى» decoupage technique

حينما ولدت السينما فى أواخر القرن الماض «ديسمبر ١٨٩٥» لم يكن هناك سيناريو .. كان المخرج يرتجل كل مشهد فى مكان التصوير نفسه .. ويعطى التعليمات لكل ممثل



عما يفعله فى اللقطة التالية .. ولم يكن طول الفيلم فى العادة يجاوز الدقائق العشر أو العشرين .

وحينما تطورت السينما وتبلورت لغتها وظهرت شخصيتها وأسلوبها المميز .. ولد السيناريو فى العشرينيات من هذا القرن .

وكانت السيناريوهات الأولى فى الواقع مجرد مساعد تكنيكى ولا شىء سوى قوائم

بالمشاهد واللقطات لراحة المخرج .. كانت تحدد ما يجب أن يكون فى «الكادر» وبأى ترتيب يكون .. ولكنها لم تكن تقول شيئا عن كيفية العرض والتقديم ..

ومع ولادة الفيلم الناطق وتأكيد وجوده «عام ١٩٢٧» أصبحت للسيناريو أهمية كبيرة .. بعد اضافة الحوار إليه . لقد صار دعامة جديدة من دعامات تكوين الفيلم فى صورته الحالية .

والواقع أنه منذ أن أصبحت السينما «صناعة» مهمة والشركات فى فرنسا وأمريكا تتعاقد مع كتاب سيناريو محترفين بمرتبات شهرية - باعتبارهم من العناصر الفنية المكونة للفيلم - كالمصور والمخرج والممثل - وبعض هؤلاء السيناريست المحترفين قد أمضوا طوال حياتهم فى هذه المهنة - مثل «سوليفان» الذى تخصص فى كتابة افلام رعاة البقر - ولعله لا يزال يعمل فى هوليوود إلى يومنا هذا !

وقد تعاقد الايطاليون بدورهم ، ومنذ عام ١٩١٤ مع الشاعر العظيم «جابرييل دانونزيو» بمبلغ ضخم جدا لكتابة سيناريو فيلم «كابيريا» الشهير فى تاريخ السينما الصامتة .

وبعد أن كتب سيزار زافاتينى سيناريو فيلمه «سارق الدراجات» عام ١٩٤٨ .. أصبح واحدا من أهم رواد مدرسة «الواقعية الجديدة» فى السينما ، خاصة فى ايطاليا .

وبذلك يتأكد لدينا ماللسيناريو من أهمية أولى فى فنون السينما .

ولكن ما هو السيناريو ؟

طلب «فرانك جوتيران» مؤلف كتاب «أحب السينما» الذى ظهر «عام ١٩٦٢» من السيناريست الفرنسى المحترف جان فيرى أن يحدثه عن السيناريو وكيف يكتبه .. فدار بينهما هذا الحديث :

كيف أكتب سيناريو ؟

- لنضرب لذلك مثلا . لقد أعطى لى أحد المنتجين مسرحية كوميدية لاقتباسها للسينما : «الابواب المغلقة» يجب على أولا أن اجد «القصة» إنها مشكلة هندسية ولابد أن أعثر على خط وهمى تتعلق به حوادث الفيلم كلها . وهنا اكتب «سينوبسيس» أى «ملخصا مختصرا» أو معالجة درامية «أطول قليلا» وتشتمل «القصة» على خمس وعشرين صفحة .

وإذا وافق المنتج أكتب بعد ذلك التتابع وهو سلسلة متتالية من المشاهد من ٧٥ إلى ٩٠ صفحة فى المتوسط - تصور ما رويناه فى «القصة» . وفى هذه المرحلة نرى الشخصيات فى وضوح وهى تعيش وتتحرك ، وتتطور تطـورا دراميا يصل بها إلى الذروة .

وإذا طلبوا منى أن أكتب الحوار فسيكون ذلك فى مائة صفحة أخرى . ويجب أن تتجنب أن يزيد طول السيناريو والحوار على مائتى صفحة تقريبا .

موضوع السيناريو

● كيف يختارون موضوع السيناريو؟

- بألف طريقة . يستطيع الممثل أن يفرض موضوعا ، فمثلا تحمست بريجيت باردو مرة لرواية «الابله الكبير» وطلبت من المخرج الشاب جاك اوريل أن يستخرج منها سيناريو ثم يعدله بصورة جعلت أوريل يفضل كتابة سيناريو جديد هو «اللجام حول الرقبة» . ثم تعاقدت بريجيت مع المخرج روجيه فاديم على الاشراف الفنى على الفيلم مما أغضب أوريل فترك العمل ووقع فاديم العقد .

ويختار المنتجون على الخصوص الموضوعات التى نالت نجاحا فى المكتبات، وبهذه المناسبة حدثت حكاية مضحكة وغريبة للكاتب «نويل كاليف» فقد تقدم يوما بسيناريو جديد لاحد المنتجين فرفضه المنتج ، ثم نشر «كاليف» الموضوع فى صورة رواية بوليسية فنالت احدى الجوائز . فأسرع نفس المنتج إلى الناشر ليشترى حقوق الرواية واخرجها فيلما .

ويهرع المنتجون لشراء الحقوق السينمائية لاعمال فرانسواز ساجان مثلا.

وفى الولايات المتحدة يدفعون ملايين الدولارات لاحسن الروايات المباعة وللمسرحيات الناجحة . ويحدث ايضا أن يضارب البعض على مؤلف شاب بشراء حقوق روايته فور صدورها . فإذا بيعت جيدا امكن التنازل عنها بربح وفير لمنتج آخر .

وهناك مصادر أخرى لموضوعات الافلام .. فالكتاب الكلاسيك من أمثال ستاندال ، وبلزاك ، وهوجو نجاحهم مؤكد على الشاشة كما هو الحال فى المكتبات ، كذلك تأخذ السينما موضوعاتها من الحوادث الجارية مثل «غرق السفينة تيتانيك» و «القضايا الكبرى» ومن كل شىء ، والموضة اليوم هى على الخصوص الموضوعات السينمائية أو ما يسمونه «حالات النفس» مثل هيرو شيما حبيبى .

دور المخرج

● فى أى لحظة يتدخل المخرج فى عمل السيناريست؟

- يتدخل المخرج عادة منذ البداية ، إنه هو الذى يختار الموضوع . ويندر اليوم أن نجد المخرج الذى يفرض عليه المنتج موضوعا ما . ثم إن كثيرا من المخرجين الشباب يكتبون سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم .

وحينما أعمل مع المخرج كلوزو نظل نتناقش أسابيع كاملة من التاسعة صباحا حتى الليل . وانى اذكر رواية ستيمان «رصيف اورفيفر» حينما اقتبسناها للسينما . لقد كان علينا أن نخلق شخصيات جديدة لم تكن موجودة أصلا فى الرواية . ولم يكن لدى الوقت

كى أعيش أو أفعل أى شىء لقد كان كلوزو رهيبا .

● واليوم ألا تعمل مع كلوزو ؟

– لقد تغير منهجه فى العمل إنه يختار اثنين أو ثلاثة من السيناريست وذلك بناء على طريقة فى العمل تتلخص فى اختيار فكرة من هذا ثم فكرة من ذاك .

ومقابلة الفكرتين ببعضهما ومعارضة الواحدة بالأخرى ، ثم تكلمة واحدة منهما فى النهاية .

● إن الايطاليين يلجأون كثيرا إلى هذه الطريقة . وافلامهم غالبا ما يوقع عليها ثلاثة أو أربعة سيناريست ؟

– لقد عملت فى ايطاليا : إنهم يتحدثون طويلا حول مائدة ويتناقشون ، وبعضهم يترك العمل وآخرون يعودون إليه. إن تقاليد مدرسة «الكوميديا ديلارتى» لا تزال هى المسيطرة عليهم ، إنهم يفضلون كتابة اسكتشات على كتابة التتابع المستمر المترابط بمعناه السينمائى المعروف .

التقطيع الفنى

● لنتحدث الان عن المرحلة التالية للسيناريو وهى التقطيع الفنى . فقد جرت العادة على أنه بعد الانتهاء من كتابة السيناريو والحوار يقسم ذلك إلى لقطات متتالية . وتقسم الورقة إلى ثلاثة أجزاء . على اليسار الصوت : موسيقى ومؤثرات صوتية . وفى الوسط الحدث والحوار . وعلى اليمين وصف حركة الكاميرا ، والديكور والاخراج . هل يشارك السيناريست فى هذا العمل ؟



– كان چورچ كلوزو ، حينما كنا نتناقش فى السيناريو ، يتخيل فى هذه المرحلة زوايا التصوير والمكان الذى سيضع فيه الكاميرا ، وهكذا كان الديكور يولد من التقطيع الفنى .

واليوم ، يبنى المخرجون الشباب – أو يكتشفون – الديكور أولا . ثم

يعملون على أساسه بعد ذلك ويستعملونه كركيزة لخيالهم يستعينون به ويتصورون لقطاتهم تدور فيه .

والمناهج تختلف وتتنوع فالمخرج أوتان - لارا يكتب نوعين من التقطيع الفنى : واحدا للممثلين بالحوار والحديث وتحركات الممثلين وآخر تحدد فيه اللقطات واحدة بعد الاخرى. مع العدسات المستعملة فى التصوير والاضاءة المطلوبة .

وحتى اطوال اللقطات المتحركة «ترافيلينج» تحدد بالسنتيمتر . وهو ما يفعله رينيه كلير .

● ما هى مزايا هذا المنهج فى التقطيع الفنى ؟

- حينما يتخلص المخرج من هموم التكنيك ومشغولياته يستطيع أن يوجه كل عنايته للممثلين أثناء التصوير .

● وما هى عيـــوب هذا المنهج وخطـورته ؟

- العقم والعجز عن الابداع من وحى اللحظة . وخير الامور أن يكون هناك التقطيع الفنى المعد اعدادا طيبا مع الكثير من المرونة فى تنفيذه أثناء الاخراج .

السيناريست والإخراج

● هل تستطيع أن تتدخل أثناء عملية الاخراج ؟- كلا .. هذا من شأن المخرج وحده ومع ذلك نجد أن «جاك بريفير» كان يتابع عن قرب شديد اخراج افلام مارسيل كارنيه التى يشترك معه فى كتابتها . ولهذا السبب تحس بأثره واضحا فى هذه الافلام .

المونتاج

هذا فيما يخص السيناريو ، أما المونتاج فالفليم يتكون - من ناحية البناء الفنى - من لقطات ومشاهد وفصول .. اللقطة هى ما تصوره الكاميرا فى خلال دورانها لمرة واحدة .. والمشهد هو تجميع اللقطات التى تصور فى مكان واحد وزمان واحد .. والفصل يدل على مجموعة من المشاهد لها وحدة درامية معينة .

وإذا كان تحديد اللقطة يتم بشكل واضح صريح فإن تحديد المشهد أو الفصل ، يتسم بشىء من الغموض وعدم الوضوح .. ذلك لأنه توجد استثناءات كثيرة بهذا الخصوص .. فهناك أفلام مثل فيلم «الحبل» - أخرجه الفريد هيتشكوك عـام ١٩٥٠ فى لقطة واحــدة تقريبــا .. لا تترك الكاميرا وجوه الممثلين خلال دورانها من أول البوبينة إلى آخرها .. وهناك فيلم «يعيش حياته» كل فصل فيه منفصل عن الفصل الذى يليه بشكل واضح ، ويتم ذلك أحيانا عن طريق عناوين فرعية مطبوعة على الفيلم عن طريق السينما الصامتة ! ولكن فى كثيـر من الأفــلام لا يمكن تمييز ذلك التقسيم إلى مشاهد أو فصول .



المخرج العالمى .. سيسيل دى ميل

أما عن الصوت فهناك دائما شريط للكلام .. وشريط للموسيقى وثالث للمؤثرات الصوتية أو الضوضاء .

هذه الأشرطة الثلاثة تمتزج فى عناية وتطبع على شريط واحد هو الشريط السلبى للصوت فى صورته النهائية .. وتسمى هذه العملية «بالميكساج» أى «المزج» وهى عملية دقيقة للغاية ... إذ لابد أن نسمع بوضوح – وتبعا للحدث المصور – كلمات الحوار أو الموسيقى أو المؤثرات الصوتية .. مع مراعاة التوافق والانسجام فيما بينها .. ومع الصورة المرئية .

ومع أن هذه العمليات المتعددة يقوم بها اخصائيون الا أن اهميتها تفرض على مخرج الفيلم ضرورة متابعتها فى اهتمام.. وغالبا ما يعدل المخرج – فى خلال المونتاج – تقطيعه الفنى أو النص المكتوب لتتابع اللقطات .

صحيح أن كتابة تقطيع

فنى للسيناريو إلى لقطات محددة قبل البدء في التصوير يمكن أن يساعد على وضع كل لقطة فيما بعد فى مكانها المضبوط أثناء عملية المونتاج . غير أن المخرج عادة ما يرتجل لقطات جديدة أثناء التصوير مستلهما أشياء لم تكن فى حسابه .. أو قد يغير من تتابع لقطات التقطيع الفنى التى أعدت من قبل .

وقد يحدث أحيانا أن يستخدم المخرج ثلاث أو اربع كاميرات أثناء تصوير مشهد ما - لمعركة مثلا - ثم يختار بعد ذلك أحسن ما يراه موافقا لما يريد ..

وحينما يجلس المونتير أمام الموفيولا - آلة المونتاج - وفى يده المقص - يجد - فضلا عما تقدم - أن الصورة ذاتها من الناحية التشكيلية تفرض هى أيضا وضعا له اعتباره .. ويعمل المونتير على جمع شتات اللقطات معا ليتكون منها الفيلم فى النهاية .. تلك «المادة» الفوتوغرافية المركبة والتى تسرى فيها حركة مزدوجة : حركة جاءت مع التصوير .. وحركة أخرى يضيفها المونتاج كنتيجة لتتابع اللقطات والمشاهد والفصول .

وفى النهاية يطبع شريط الصورة مع شريط الصوت على فيلم «بوزيتيف» واحد هو ما يسمى بالنسخة «الاستاندارد» ..

ويطبع من كل فيلم عدد من النسخ تختلف تبعا للنجاح المتوقع أو الحاصل للفيلم .. ويتراوح عدد هذه النسخ فى المتوسط بين ٢٥ ، ٥٠ نسخة .. يمكن استخدامها خلال سنوات عديدة .. فالنسخة الواحدة لا تستهلك إلا بعد عرضها بضع مئات من المرات ..

المونتاج حرفة وفن

وفى حديث دار مع المونتير - الفرنسى هنرى كولبى ... الذى تحول أخيرا إلى الاخراج - شأن العديد من المخرجين عندنا .. من نيازى مصطفى إلى كمال الشيخ - يقول كولبى ردا على اسئلة وجهها إليه أحد النقاد هو فرانك جوتيراند :

● أريد أن أعرف أولا كيف يصبح المرء مونتيرا ؟

- تبعا للوائح النقابة ، فى فرنسا ، يجب على «صبى المونتير» أن يتمرن ستة أشهر فى أحد المعامل حيث يتعلم ما هو الفيلم السالب «نجاتيف» وكيف يطبع الفيلم ، وما هى النسخة النهائية «ستاندارد» الخ ... ثم بعد ذلك يعمل كمساعد مونتير فى ثلاثة افلام طويلة أو عشرة أفلام قصيرة . وهنا يصبح له الحق رسميا أن يحمل بطاقته المهنية .

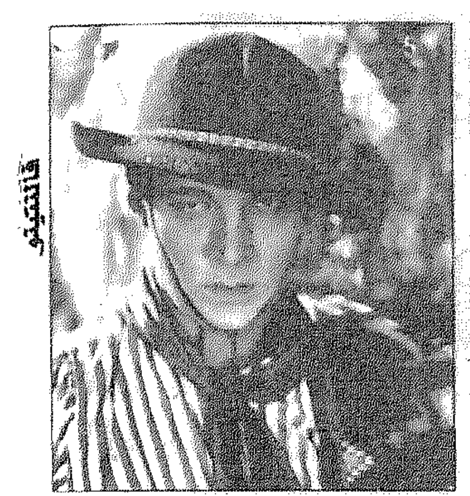
وعمليا نستطيع أن نميز بين نوعين من المونتير : الذين «يلصقون» لقطات الفيلم بعضها ببعض ، ويؤدون عملهم هذا ببراعة حرفية «تكنيكية» وبطريقة آلية ، والمونتير الموهوب صاحب الاحساس الفنى.

● فى أى لحظة يجب على المونتير أن يقص الصورة ؟

- هذه هى المسألة الجوهرية فى المونتاج .. فلابد أن يكون المونتير حساسا للزمن الذى تستغرقه اللقطة ، وهذا صعب، لأننا نرى اللقطات مرات عديدة ، وينتهى بنا الامر



هارولد لويد



فالنتينو

أن نعتاد عليها وهكذا تبدو دائما طويلة جدا . ويجب على الخصوص أن تحس اللحظة المضبوطة التى يجب فيها أن نقطع استمرار الصورة لنصلها بما يليها ، وهى لحظة حركة غالبا ما تبدو طبيعية جدا للمتفرج .

مثلا ، حينما يرفع الممثل ذراعه ليشرب كوب ماء ، هل يجب أن نقطع الحركة فى البداية أو المنتصف أو فى النهاية ؟

أساليب المونتاج

● هل نستطيع أن نتعرف على أسلوب خاص للمونتير فى الفيلم ؟

– نعم . لقد كان هناك أسلوب خاص بالمونتيرة الفرنسية الشهيرة «ميريام» مونتيرة أفلام «ساشاجيترى» وفيلم «باريس ١٩٠٠» وهناك المونتاج على الطريقة الامريكية ، وهو سريع .. وملىء بالحركة .

وفى فرنسا – مثلا – يهتم المونتير «وكذلك المخرج» على الخصوص بتعبير الممثلين بينما فى أمريكا يستلزم الامر الاهتمام بالتمثيل ودقة الحركة حيث يسمح قطعها المضبوط بوصل اللقطات جيدا الواحدة بالاخرى ، دون أدنى إحساس بالميكانيكية ... والمعجزة الحقة هى التوفيق بين الانجاز والليونة «أو النعومة» . ومن خير الامثلة على هذا فيلم أورسون ويلز «السيد أركادان» فقد أثبت مونتير الفيلم «وهو إيطالى» براعة خارقة فى سرعة وصل لقطات مصورة من زوايا غريبة . ولكنها ليست عفوية ، وفى «نقلات» جافة جدا من مشهد لآخر . وعلى العكس من ذلك نجد المونتاج فى الافلام اليابانية والهندية لينا وناعما للغاية .

● ما هى الصعوبات التى يمكن أن تصادف المونتير ؟

– حينما يكون الفيلم سيىء الاخراج . أو يكون السكريبت «المساعد الثانى للمخرج» غير دقيق فى عمله تنشأ مشاكل .. فمثلاً نجد فى لقطة ثلاثة أكواب وزجاجة وفى اللقطة

التالية «التى صورت فى اليوم التالى» نجد كوبا واحدا وزجاجتين ومثل هذا الامر يمنع المونتير من وصل لقطات الفيلم كما يجب .

المخرج والمونتاج

● هل يحضر المخرجون عملية المونتاج ؟

-إن اغلبهم يأتى ساعة فى اليوم ، ويعين المونتير أربع أو خمس لقطات قائلا «أوصل هكذا» ويعطى ملاحظات مبهمة وغير دقيقة . ومن ناحية أخرى نجد أن المخرج المهتم بعمله «والذى له ضمير فنى» يعـرف أن عليـه أن يكـون موجـودا ما استطاع إلى ذلك أثناء عملية المونتاج لأننا نكتشف دائما فى لقطات الفيلم امكانيات جديدة .

● هل للمونتير تأثير ما على ايقاع الفيلم ؟

- من الممكن الحصول على الايقاع فى الفيلم بطرق مختلفة .. هناك الايقاع الداخلى الذى نحصل عليه أثناء تصوير الفيلم من أداء الممثلين ، وحركة الكاميرا وطريقة تجنب «الزمن الميت» فى داخل اللقطة نفسها . ولا يستطيع المونتير شيئا فى هذا . وهناك الايقاع الخارجى الذى يمكن الحصول عليه بالمونتاج والتوافق المتناسق بين أجزاء الفيلم المختلفة . وهذا الايقاع الخارجى يلعب دورا أقل فى الاهمية بكثير منذ اختراع السينما الناطقة .

● هل يظل المخرجون الذين مروا فى حياتهم بالافلام القصيرة «التسجيلية» متأثرين بهذا التكنيك ؟

- نعم . ولنأخذ مثلا ، فى داخل فيلم طويل كان هناك مشهد رجل يجوب الطرقات ويجمع القمامة هذا المشهد يستغرق ثلاث أو أربع دقائق ، ويستطيع المونتير أن «يمنتجه» كيفما شاء ، وذلك عن طريق اختيار اللقطات المختلفة وأعطائهـا الايقاع المؤثـر بأقصـى ما يستطيع .

ومثل آخر : فى أحد المقاهى يصغى الرواد إلى موسيقى دون كلام . والمخرج الذى سبق له العمل فى الافلام القصيرة والتسجيلية سيعرف اللقطات التى يجب عليه أن يصورها «ليمنتج» بعد ذلك هذا المشهد ويعطى له معنى .

● لقد عملت فى فيلم شابلن الاخير «ملك فى نيويورك» كيف ينظر شابلن إلى المونتاج ؟

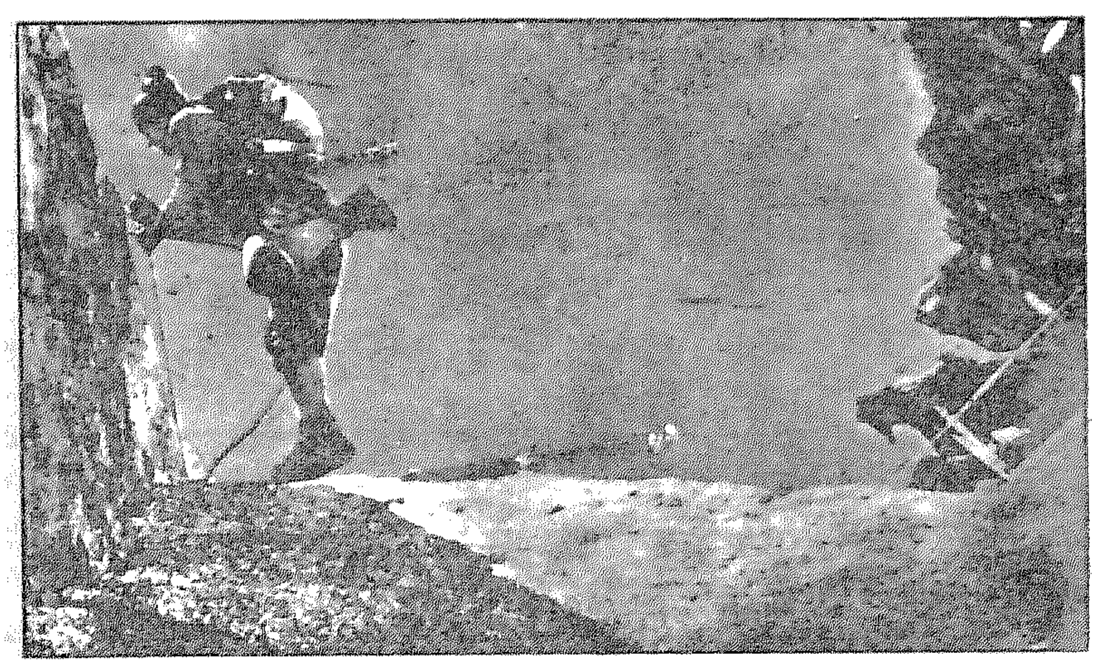
- تبعا لمنهج شخصى جدا .. إن شابلن يصور آلافا من الامتار من الفيلم ، ويعيد تصوير المشهد عدة مرات . وفى المونتاج يختار اللقطات التى يبدو له التمثيل فيها أكثر فاعلية وتأثيرا . ويصبح عمل المونتير هو ترتيب دقيق لتلك اللقطات المختارة .

وباختصار ، فمن المقطوع به أن شابلن هو مونتير أفلامه .. وهو فضلا عن ذلك مؤلفها وممثلها ومخرجها وواضع موسيقاها ومنتجها وصاحبها الاوحد .. إنه عبقرى !

نوفمبر ١٩٦٦

السينما الملونة

سيرجى ايزنشتاين



لقطة من فيلم نجوم الظهر اخراج مارسيل ايشاك

منذ البداية - منذ عصر المخترعين الأوائل اديسون ولوميير - أرادت السينما أن تكون ملونة ، وكانت الطريقة المستخدمة فى فرنسا عام ١٩٠٠ بدائية للغاية .. وهى تلوين صور الفيلم الموجب - أى نسخة العرض - صورة صورة بالفرشاة .. فكان عدد من العمال الفرنسيين المهرة يقومون فى صبر بتلوين آلاف الصور التى يتكون منها الفيلم .

وقد عرف أبو المخرجين - چورج ميلييس - كيف يستعمل الألوان فى بعض أفلامه للحصول على مؤثرات فنية خاصة .

وفى عام ١٩٠٨ استخدمت شركة باتيه الفرنسية - بدلا من فرش الألوان

- طريقة الـ Pochoir - أو ما نطلق عليه عندنا لفظ «استامبا» - فكانت تعمل لكل لون من الألوان فيلم باترون بأن تقص على البوزيتيف الأجزاء التى تمثل اللون الأزرق - مثلا - السماء ، الماء إلخ .. ثم تضع هذه «الاستامبا» على نسخة الفيلم المعدة للعرض وتلونه .. وقد صادفت هذه الطريقة نجاحا طويلا استمر حتى عام ١٩٢٥ .

وفى انجلترا اخترع السينمائيون الأوائل - سميث وشارل أوربان - طريقة جديدة للسينما الملونة اطلقوا عليها فى عام ١٩٠٦ كينيما كولور Kinema Color فعن طريق شاشتين شفافتين واحدة ملونة بالأحمر والأخرى بالأخضر تدوران أمام عدسة آلة العرض كانت تتلون صور الفيلم على التوالى باللونين الاحمر والاخضر .. ويختلط اللونان ببعضهما على الشاشة فى أعين المتفرجين .

واخيرا ظهرت فى أمريكا طريقة التكنيكولور باستخدام كاميرا خاصة ذات ثلاثة أشرطة من الفيلم فى داخلها ، وثلاثة فيلترات ملونة .. وهكذا دخل الفيلم الملون مرحلة حاسمة من حياته .. وتم انتاج فيلم استعراضى كبير ملون قام ببطولته دوجلاس فيربانكس عام ١٩٢٦ . . وسرعان ما نجحت هذه الطريقة وارتفع عدد الأفلام الملونة حتى بلغ ثلث مجموع الانتاج الامريكى « أى مائة فيلم » عام ١٩٣٣



سيرجى ايز نشتاين

وبدأ الاتحاد السوفييتي ينتج أفلاما ملونة منذ عام ١٩٣٤ . . وبعد عشر سنوات بدأ في انتاج الفيلم الخام الملون ، على مستوى صناعي عريض ، مستخدما في ذلك طريقته الخاصة المسماة سوفكولور .

وتعددت طرائق السينما الملونة في عديد من البلاد - جفا كولور في ألمانيا الغربية ، جيفاكولور في بلجيكا ، روكولور ثم ايستمان كولور في فرنسا وفي انجلترا، فيرانيا كولور في أيطاليا .. وهكذا .

وكما أن اضافة الصوت إلى الصورة قد أحدث تطورا مهما في الفن السينمائي .. فكذلك الحال مع استخدام الألوان .. وسيأتي الوقت الذي يسود فيه الفيلم الملون .. ويتحول الفيلم الأسود والأبيض إلى المتاحف .. كما حدث مع الفيلم الصامت من قبل .

ومن كتابات المخرج الروسي الشهير «سيرجي ايزنشتاين » عن السينما الملونة، نقدم هذا المقال :

منذ أمد بعيد وأفضل أعمال مصورينا السينمائيين تحوى امكانيات الألوان في جوهرها . حقا إن تدرك الألوان كان محدودا بالابيض والرمادي والأسود ، ولكن لم يشعر أحد قط في الأفلام الجيدة بقلة الوسائل التعبيرية ، ولم ينظر إليها أحد قط على أنها من ثلاثة ألوان فقط .

إذ كان تكوين هذه الأفلام الجيدة مشبعا باللون إلى حد يبدو معه أن الفنانين الكبار من أمثال «تيس ، وموسكفن ، وكوزماتوف قد تعمدوا أن يقصروا أنفسهم على استخدام الأبيض والرمادي والأسود ، وإن كان في استطاعتهم أن يستخدموا ألوان الطيف كلها . وهم في هذا مثل تشايكوفسكي عندما اقتصر في مقطوعة من افتتاحية لأوبرا « أيولانت» على استخدام لون موسيقي واحد فقط - هو آلات النفخ .

ومثل بروكفييف عندما اقتصر في الفصل الثاني من باليه «روميو وچولييت » على الماندولين ، مع أنه كان مستطيعا أن يستخدم الاوركسترا كاملا .

لم ينظر أحد قط الى الأفلام القائمة على الألوان السوداء والرمادية والبيضاء التي قام بتصويرها أحس مصورينا ، على أنها عديمة اللون ، ولكن على أن فيها تدرجا لوني ينتشر « أو تنتشر تنوعاته » لا في الوحدة التشكيلية لتلوين الفيلم وحدها ، ولكن في الوحدة الموضوعية وحركة الفيلم ككل .

فقد كان اللون الرمادي هو اللون السائد في فيلم « المدرعة بوتمكين » مثلا - وكان مكونا من ثلاثة عناصر أساسية : اللمعة الفولاذية القاسية لجوانب السفينة الحربية ، والنغمة الندية للضباب الرمادي على طريقة ويسلر ، وعنصر ثالث يمكن أن يقال أنه يتركب من الاثنين ، فهو يؤلف بين

لمعة الأول وطراوة الثانى – فهو تصوير متنوع لسطح البحر داخل نطاق تدرجات اللون الرمادى .

وقد وصلنا باستخدام اللون الرمادى فى الفيلم الى آخر منتهاه من الناحيتين، وقد وصلنا به إلى اللون الأسود – ممثلا فى سترات الضباط السوداء التى تصور ليلة القلق، ووصلنا به إلى اللون الأبيض ممثلا فى القماش المشمع الأبيض فى مشهد اطلاق النار ، وفى سرعة القوارب البيضاء وهى تسرع الى المدرعة بوتمكين، وفى قبعات البحارة البيضاء وهى تتطاير فى المشهد الأخير ، وفى تمزيق غطاء القماش المشمع السميك الشبيه بالانفجار، تحت ضغط عام ١٩٠٥ عام الثورة .

بالألوان لا ملونا

وإذا كانت الصورة الذهنية قد ظلت هى العامل الحاسم فى تركيب السمعيات والبصريات ، كما سبق أن كتبنا منذ زمن بعيد فى البيان الذى أصدرناه عن الفيلم الناطق، وإذا كانت الحركة تبدأ بما هو ايقاعى ثم بنسيج المادة المصورة مع الامتزاج النغمى للعناصر السمعية والبصرية ، فإن امتزاج الصورة بالصوت امتزاجا متسقا ، من المحتمل تحقيقه على أحسن وجه عن طريق فروق الضوء الطفيفة التى لا تنفصل عن فروق اللون الطفيفة .

ونستطيع أن نقرر بصورة قاطعة ، أن الوحدة العضوية الكاملة – أى وحدة الصورة والصوت – لن يمكن تحقيقها والوصول إليها إلا عندما ننتج أفلاما بالألوان ، عند ذلك فقط يصبح فى امكاننا أن نجد العناصر البصرية الحصيفة المساوية لأعمق منحنى نغمى فى اللحن ، عند ذاك يسمو التوزيع البصرى الكامل لعناصر الرؤية الى مستوى ثراء التوزيع الآلى فى الموسيقى .

وأنصح بأن نقول «بالألوان » ولا نقول «ملونا» لنمنع حدوث أى ارتباط ذهنى بالشئ الملون المطلى بالألوان .

ويجب علينا ألا ندع الصرامة التشكيلية التى تتصف بها الشاشة ، تتحول فجأة الى قطعة من القماش المنقوش بألوان زاهية ، أو إلى بطاقة بريد ملونة بألوان كثيرة الزخرف، فنحن لا نريد أن نرى مثل هذه البطاقات على الشاشة. نحن نريد أن تعرض لنا هذه الشاشة الجديدة الألوان فى وحدتها العضوية مع الصورة والموضوع ، مع المضمون والدراما ، مع الفعل الموسيقى ، فاللون ، بالاضافة إلى هذه العناصر ، يكون وسيلة جديدة قادرة من وسائل الفيلم على التأثير ، وأسلوبا جديدا فى لغة الفيلم .

فاعلية اللون

وهناك وجهة نظر خاصة باستخدام الوسائل التعبيرية فى فن السينما ، وهى فى

رأيى خاطئة ، وإن كانت مع ذلك واسعة الانتشار إلى حد كبير .

تقول وجهة النظر هذه أن الموسيقى الجيدة فى أى فيلم ، هى الموسيقى التى لا تسمعها ، إن التصوير الجيد هو التصوير الذى لا يقتحم العين ، وأن الاخراج الجيد هو الاخراج الذى لا تلحظ وجوده . وتمتد وجهة النظر هذه لتقول بالنسبة لأستخدام اللون ، إنك لا تحس وجود اللون فى الفيلم الملون الجيد . وفى رأيى أن وجهة النظر هذه ، التى ارتفعت إلى مستوى المبدأ ، إنما هى انعكاس للعجز فى الابداع ، ولعدم القدرة على السيطرة على تشابك الوسائل التعبيرية السينمائية اللازمة لصنع فيلم عضوى .

والجدير بالملاحظة ، أن وجهة النظر هذه تلقى التأييد والدفاع من المخرجين الذين تنحصر كفاياتهم فى نطاق التعامل مع الممثلين ، ويصبحون عديمى الحول عندما يصل الأمر إلى العمل مع المصور السينمائى ، ومؤلف الموسيقى ، ومهندس المناظر .. إلخ فى اعداد موسيقى الفيلم ، واللقطات ، واختيار المناظر الطبيعية ، والتوليف ، واللون ، وفى كل المجالات الأخرى - ومجالات انتاج الفيلم .

وفى رأيى أنه لا يجب على الاطلاق أن تحمل المجموعة الكبيرة المتنوعة من الوسائل التعبيرية المستخدمة فى الأفلام صانعى الأفلام على إهمال وسيلة من هذه الوسائل فى سبيل وسيلة أخرى .

بل يجب ، على العكس ، أن تكون لديهم القدرة على استغلال امكانيات كل وسيلة من هذه الوسائل استغلالا كاملا ، وأن يحددوا لها المكان الملائم الذى تستحقه فى المجموع العام للفيلم .

وقد تعمدت استخدام تعبير «المجموع» لأننا كما نجد أن «المجموع» بالنسبة للممثلين يعتمد على إتاحة الفرصة لكل ممثل للتعبير عن نفسه على أحسن وجه نتيجة امكانياته ، وعلى الموازنة البارعة بين هذه التعبيرات الفردية عن طريق «التنويع» السليم ، كذلك يجب استخدام التشابك الكامل لوسائل التعبير فى الفيلم. بنفس الطريقة ، لنجعل كلا منها مؤثرة إلى أقصى الحدود فى داخل نطاق الكل .

واستخدمت كلمة « التوزيع» هى الأخرى ، عامدا ، لأن الاوركسترا سيظل على الدوام نموذج التجانس الذى يجب أن يجاهد المرء فى سبيل بلوغه . فنحن لا نسمع جميع آلات الاوركسترا تعزف دفعة واحدة بطريقة تصم الآذان طول الوقت فالاوركسترا يقودنا الى تفاعل منسق بصورة حكيمة للغاية ، وتبادل داخلى لوسائل التعبير الموسيقى من خلال أجزاء فردية ، بحيث لا يعوق ذلك الأجزاء الرئيسية عن الاحتفاظ بمكانها ويسمح لكل آلة فردية بأن تعرض فنها على أحسن وجه ، وفى المكان الصحيح ، وباقى توافق مع الموضوع .

كذلك ، يجب أن يقوم الكل أو الكيان التعبيرى لأى عمل من أعمال الفن السينمائى ، على أساس ، لا من كبت عناصر معينة «وتحييدها» لصالح غيرها من العناصر ، ولكن على أساس من التوظيف الحكيم لتلك الوسائل التعبيرية التى تستطيع فى الوقت المحدد أن تتيح أكمل مجال لذلك العنصر القادر ، فى ظروف محددة ، للكشف عن مضمون الفيلم ومعناه وموضوعه وفكرته بأكبر قدر من الوضوح .

أليس من الواضح ، أنه يجب على المخرج عند تصوير حريق موسكو ، مثلا ، أن يكون قادرا على أن يقدم لنا العواطف المشتعلة فى صدور شخصياته ، ونار وطنيتهم بنفس الاقناع الذى يصور به النيران المشتعلة فى عاصمتنا القديمة ؟

وأليس من الواضح أيضا ، أن العجز عن تقديم هذا الجزء «العنصرى» من الفيلم بطريقة معبرة ككل ، سيؤثر قبل كل شئ فى تلك القوة العاطفية للتجربة والتمثيل التى تعتبر أكثر العناصر أهمية فى الكشف عن الموضوع ؟ ومع ذلك ، فإن هذا العنصر لا يصبح مؤثرا ، إلا إذا ساندته القوة المتحدة للعناصر الأخرى المكونة للموضوع – أى بقية الوسائل المعبرة المشتركة فى «الغناء الجماعى» العام بأفضل امكانياتها ، وفى توافق مع تكوين الكيان كله. وأعود فاكرر ، إن السيطرة هنا تعنى القدرة على تطوير كل عنصر من الوسائل المعبرة إلى أقصى درجاته ، وتوزيع وموازنة الكل فى نفس الوقت ، كى نمنع أى عنصر فردى معين من تخريب وحدة المجموع ووحدة التكوين الكلى .

وتتعارض هذه الفكرة تعارضا مباشرا مع الموقف المتشائم من الوسائل المعبرة الذى تدافع عنه الشخصيات الضعيفة فى الابداع التى تغطى عجزها تحت ستار الرغبة فى إبقاء العناصر المكونة للفيلم «غير ملحوظة » وتستر عجزها عن استغلال هذه العناصر استغلالا ناجحا تحت ستار الرغبة فى تحييد العناصر المعبرة .

هذا هو الموقف الذى يجب أن يتخذه المرء تجاه أية وسيلة معبرة فى صناعة الفيلم.

● اللون عنصر درامى

ومن الممكن أن نركز معنى كل ما قلته من قبل فى العبارة التالية: يجب أن تشترك كل عناصر التعبير السينمائى فى صنع الفيلم على أنها عناصر للفعل الدرامى، ومن هنا يكون الشرط الأول لاستخدام اللون فى الفيلم ، هو أن اللون يجب أن يكون أولا ، ولأقصى حد ، عاملا دراميا .

واللون فى هذا المقام مثل الموسيقى .

فالموسيقى فى الأفلام فى مكانها عندما تكون ضرورية .

واللون كذلك فى مكانه عندما يكون ضروريا .

معنى هذا أن كلا من اللون والموسيقى يكونان فى مكانيهما عندما وحيثما يستطيعان أن يعبرا عن أو يفسرا على أكمل وجه ممكن ما يجب نقله أو قوله أو إظهاره فى اللحظة المحددة من تطور الفعل يجب أن يبقى كل عنصر فى كل لحظة معينة داخل نطاقه الدقيق. وما دام هذا العنصر يعرف أنه سيزدهر وينمو ويصبح فى دقائق قليلة العنصر الرئيسى فعليه أن ينحنى مؤقتا ، وأن يتظاهر بالغباء ، وأن يسمح للآخرين باغراق صوته وأن يكون غير واضح بقدر الإمكان.

لكن هذا المحو للنفس ليس «تحييدا» . إنه التقهقر قبل القيام بقفزة أفضل . والقصد من الغموض المتعمد ، هو زيادة التأثير المصاحب لبروز العنصر المقصود .

نحن نعتبر اللون عنصرا من عناصر الدراما فى الفيلم

ووضع اللون ، يبدو مشابها لوضع الموسيقى .

◎ الاحساس باللون

ولا جدوى من التعرض لاخراج الأفلام بالألوان ، ما لم نحس أن «خط» حركة اللون فى الفيلم ، يتقدم مستقلا عما عداه ، مثل «خط» الموسيقى الذى يمر فى الفيلم كله .

إلا أن «خط اللون» أكثر صعوبة فى الاحساس به ، وفى متابعته خلال «خط» صور الأشياء على الرغم من أنه يتخلل الأخير كما يفعل «خط » الموسيقى. ومع ذلك ، فبدون هذا الاحساس ، وبدون نظام المناهج المحددة لحل مشاكل اللون المتولدة عن هذا الاحساس ، فمن المستحيل قيام أى عمل عملى باللون .

ويجب ألا نجرؤ على التفكير فى تكوين اللون ، قبل أن نستطيع أن نتعلم كيف نميز ثلاث برتقالات فوق مرجة خضراء كثلاثة أشياء فوق الحشيش وكثلاث مساحات من اللون البرتقالى فوق خلفية خضراء. ذلك ، لأننا ما لم ننم هذه القدرة ، فلن نستطيع أن نقيم الصلة الخاصة بتكوين الألوان بين هذه البرتقالات ، وبين قاربين شراعيين لونهما برتقالى، يطفوان فوق سطح ماء رائق أزرق مشوب بخضرة.

ولن نستطيع أن نتابع التصاعد الممثل فى الحركة من قطعة إلى قطعة ، ومن اللون البرتقالى الصرف الى البرتقالى المشوب بالحمرة ، والى خضرة الحشيش من خلال خضرة الماء المشوبة بالزرقة ، إلى مساحات اللون الأحمر البرتقالى الممثلة فى القوارب ، وهى تتوهج مثل زهور الخشخاش الحمراء ، ومن ورائها السماء التى تحتفظ بخضرة خفيفة ، وإن كانت ترى مؤخرا على أنها النغمة اللونية السائدة فى أمواج خليج ما ، قادتنا إليه اللونيات الزرقاء التى لا تكاد تدرك فى الحشيش الأخضر الريان .

لأن البرتقالة لا تستحيل زهرة خشخاش بمرورها خلال القارب .

ولا يستحيل الحشيش سماء بمروره خلال الماء .

لكن اللون البرتقالى ، بمروره خلال البرتقالى المشوب بالحمرة يبلغ الكمال فى الاحمر ، وتتولد الزرقة اللازوردية عن الأخضر المشوب بالزرقة المتولد عن الأخضر الصرف مع لمعة من الزرقة فيه .

ونحن نشعر ، لسبب أو لآخر ، بالحاجة إلى سلسلة من الأشياء : فالبرتقالات الثلاث والقاربان، وزهور الخشخاش تندمج بعضها فى بعض بحركة لونية واحدة عامة ، تدعمها فى ذلك الألوان الخفيفة فى الخلفية ، وهذا بالضبط هو الذى كان يحدث فى الأيام السابقة ، عندما كنا نستخدم ، كاطار لمثل هذه الوحدة « فى المشاهد التشكيلية » الخطوط الخارجية ، و « الأصوات » النغمية للتصوير الرمادى القادرة على انتاج كيان بصرى موحد من نمط شال امرأة أو حدود أغصان شجرة ، والسحب المنقوشة فوقها ، أو عندما كنا نلجأ «فى المشاهد الحركية » إلى زيادة السرعة زيادة محسوبة حسابا صحيحا فى الانتقال من لقطة إلى لقطة .

هذا هو ما يحدث فى المستوى التشكيلى البحت ، فى المستوى التشكيلى المستقل عن العناصر الأخرى .

◎ التأثير العاطفى

ويحدث نفس الشئ عندما تكف حركة اللون عن أن تصبح مجرد تعاقب للألوان ، وعندما تكتسب مغزى خياليا ، وتأخذ على عاتقها مهمة التعبير عن الظلال العاطفية عند ذاك يصبح تدرج اللون صورة دقيقة طبق الأصل – فى مجاله الخاص – من التدرج الموسيقى الذى يلون الحوادث تلوينا عاطفيا .

عند ذاك تكتسب ومضة اللهيب شخصية شريرة ، ويصبح اللون الأحمر لونا أحمر موضوعيا .

ثم يوقف اللون الأزرق البارد ضجيج المساحات اللونية البرتقالية التى تعكس جمود العقل فى البداية . ثم ينشد اللون الأصفر ، المرتبط بشروق الشمس ، والذى يبرزه اللون الأزرق ببراعة ، أنشودة الحياة والمرح عندما يأتى بعد اللون الأسود المعرق بالأحمر .

وفى النهاية ، يستطيع الموضوع ، الذى عبرنا عنه بالانغام اللونية الدالة وبواسطة تدرجه اللونى ، وبوسائله الخاصة ، أن يكشف عن دراما داخلية تنسج نمطها الخاص بها داخل الكيان الكونترابنطى ، وتعبر طريق الفعل مرة ومرات ، الأمر الذى كانت الموسيقى وحدها ، فيما قبل ، هى التى تستطيع عمله بصورة كاملة للغاية باضافة ما كان التمثيل أو الإيماء يعجزان عن التعبير عنه .

نوفمبر ١٩٦٦

أتمنى للسينما المصرية

بقلم الأستاذ: عباس محمود العقاد

إن الحالات التى نرضاها لمن نحب – أو لما نحب – تتراوح بين ثلاث حالات على اختلاف فى الدرجات ، أعلاها الحالة المثالية ، وهى غاية ما يتأتى للإنسان ، أو لعمل الإنسان ، أن يبلغه من درجات الكمال .

وتأتى بعدها الحالة الواجبة ، وهى الحالة التى يكون فيها الإنسان كما ينبغى أن يكون ، فإذا زاد على ذلك فهو تحسين فوق الحاجة ، وإذا نقص عن ذلك فهو تقصير يلاحظ ويعاد .

ثم تأتى بعد الحالة الواجبة حالة قريبة منها، وهى ما يصح أن نسميه بالحالة اللائقة.

وهى كما ذكرنا تقارب الحالة الواجبة ، فقد يفوت الإنسان ما يجب أحيانا ولكنه يستعيض عنه بما يليق على حسب الطاقة الحاضرة ، ولا يلام .

★ ★ ★

والحالة اللائقة بالسينما المصرية هى أن تكون فى طبقة لا تقل عن طبقة السينما فى أمة من الأمم الشرقية أو الغربية التى تساوينا فى الصناعة والثقافة والظروف الاجتماعية.

فلا تقل مثلا عن السينما التركية أو السينما الهندية أو السينما فى بلاد أوربية كاليونان وما يضارعها فى صناعتها وثقافتها وظروفها الاجتماعية .

هذه الحالة اللائقة لا نتمناها للسينما المصرية لأننا نعتقد أنها قد بلغتها وأنها تساوى ببعض أفلامها أحسن ما أخرجته تلك البلاد فى طبقة الاتقان الفنى والمزايا الأدبية .

لكننا نتمنى لها المنزلة الواجبة، ومن باب أولى نتمنى لها المنزلة المثالية ، وهى منزلة لا تأنف أمة من الأمم أن تعلق بها

آمالها ، لأنها تبقى أبدا فوق الغاية التى بلغها العاملون المجتهدون والمنزلة – أو الحالة الواجبة للسينما المصرية – هى أن تمضى صفا واحدا مع أية أمة على جدة . أو هى منزلة المنافس المحترم الذى يحسب له كل عامل فى السينما حسابا إذا نزل معه فى ميدان السباق.

وليست هذه المنزلة متوقفة على ضخامة الآلات ، فإن ضخامة الآلات تنفع فى الزخارف والحواشى وفى سعة مجال الرواية أو سعة نطاقها من الرواج التجارى والشيوع فى الأسواق، ولكنها – أى ضخامة الآلات – لا تزيد شيئا من المزايا الفنية أو المزايا الأدبية التى يرجع الفضل فيها للمؤلف والمخرج والممثل قبل رجوعه إلى أعمال الأدوات والآلات .

ومن الحق أن نعترف بأننا لم نبلغ بعد هذه المنزلة الواجبة ، وأن الأمم التى سبقتنا فيها لا تسبقنا كثيرا فى الآلات الضخمة أو فى الثروة المالية التى تعتمد عليها صناعة السينما فى بلادها . فهذه فرنسا فى أثناء الحرب العالمية لا نضرب المثل بها قبل الحرب العالمية ، فقد كانت فى حالة من الثروة والاستعداد الصناعى لا تقاس بها حالتنا يومئذ ولا حالتنا الآن .

ولكننا نضرب المثل بها على عهد حكومة فيشى ، وفى الوقت الذى كانت فيه مقيدة أشد التقييد فى أحوالها الاقتصادية والفكرية والصناعية .

ونضرب المثل بها خاصة لأنها لجأت إلى الإنتاج السينمائى لأسباب اقتصادية ترويجا للأعمال المربحة فى ظروف الكساد . فكانت مقيدة بطلب الربح والاعتبارات التجارية فوق تقييدها بغير ذلك من قيود الحرب والسياسة . بل حدث فيها عند ظهور الهزيمة ما يصح أن يعتبر ضربة قوية لصناعة السينما فى بلادها لأن أقطاب الصناعة هربوا منها وتحولوا إلى الشركات الأمريكية أو إلى أعمال غير أعمال هذه الصناعة .

ومع هذا كان لها إنتاج محترم لا تخجل من عرضه إلى جانب الأفلام الأمريكية والانجليزية والألمانية .

وليس فى وسعنا أن نقول إننا نقارنه فى جملته بأكثر من عشرة فى المائة من


الأخوة كارمازوف

أحسن أفلامنا وأكثرها استيفاء لشروط الفن والصناعة .

وقد نذكر الفن السويدى هنا كما نذكر الفن الفرنسى، لأن السويد لاتفوقنا فى الكثرة ولا فى الثروة ولا نظن أنها تفوقنا فى ضخامة الآلات .

على أننا نظلم المخرجين والفنانين وأصحاب الأعمال السينمائية عندنا إذا حصرنا اللوم فيهم وزعمنا أنهم هم المسئولون وحدهم فى الفارق بيننا وبين غيرنا فى هذه المنزلة الواجبة .

هنالك الجمهور

ولن يتم الاتقان فى فن كفن السينما بمعزل عن الجمهور ، أو بغير معاونة منه واعتماد عليه.

★ ★ ★

أما المنزلة المثالية فنحن نتطلع إليها ولا نطمع فى بلوغها قريبا قبل الوصول على الأقل إلى الحالة التى سميناها بالحالة الواجبة.

وحسبنا أن نلخصها على قدر الإمكان لنحلم بها وننتقل من الحلم بها إلى التفكير فيها ثم إلى العمل على تحقيقها ، ثم إلى تحقيقها بعد الجهد الجهيد والسعى الحثيث ، ونرجو ألا يطول.

وفى هذه الحالة المثالية يجب أن تكون لنا رسالة مصرية ورسالة شرقية ، ورسالة عالمية .

رسالتنا المصرية تفرض علينا تمثيل تاريخنا فى أدواره المختلفة وحوادثه الخالدة، كما تفرض علينا تمثيل بلادنا فى مناظرها التى تتسم بها بين بلاد العالم ، ومحاسنها التى تشترك فيها الطبيعة

المصرية، جوانبها : طبيعة البيئة المصرية وطبيعة النفس المصرية.

أما الرسالة الشرقية فهى توسعة للرسالة الوطنية من وجهة النظر إلى الأمم التى تربطنا بها شتى الروابط التاريخية والثقافية، وهى من ثم تفرض علينا أن نمثل للعالم تاريخ الشرق وتاريخ رسالته – بل رسالاته – العلمية والدينية التى لا تنفصل عن تاريخ الأفكار والضمائر فى جميع الأمم ، من أقدم عصورها إلى هذا العصر الحديث .

والرسالة العالمية هى التى تتولى فيها السينما المصرية شئونا تهم العالم كله فى حاضره ومصيره ، ولا يكون اهتمامه بها مقصورا على زاوية النظر التى تنظر منها نحن حين نهتم بحاضرنا أو بماضينا .

ولا ينبغى فى هذه الرسالة العالمية أن نترك لأية أمة من الأمم مجالا تحتكره وتستأثر به على اعتبار أنه هو مجالها وأنها هى الأحق به من غيرها .

ونفصل هذا الإجمال فنقول إن رواية هاملت مثلا ثمرة انجليزية فى تأليفها وتمثيلها، وإن «أخوة كامزوف» ثمرة روسية فى التأليف ودولية أممية فى التمثيل.

ولكن هذا لا يمنعنا – يوم نتصدى للرسالة العالمية – أن نسابق أهل كل فن فى ميدانه، وأن نبتدع أسالبينا نحن لعرض تلك الروائع على كل جمهور ، ونفعل ذلك ونحن على يقين من أننا سنظفر بالإقبال والتقدير لغير سبب واحد : سنظفر بهما من باب الاستغراب أو الاستطراف فوق ما نلقاه من الإقبال والاعجاب بفضل الاتقان والابتكار .

ولكننا الآن نحلم

إننا الآن نتمنى بحق، والتمنى عند أصحاب اللغـــة هو طلـــب البعيـــد الذى تسبقه بليت ..!

ليت الكواكب تدنو لى !

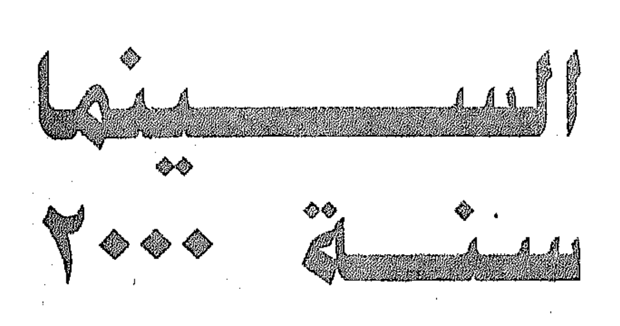
ولكن الكواكب ستدنو بمشيئة الله فى حين من الأحيان .

فلنتركها فى مكانها حتى تدنو فى أوانها ، ولنقنع من خطواتنا التالية بالسعى إلى المنزلة الواجبة قبل المنزلة المثالية .

كلنا فى صف واحد .

وفى الطليعة الجمهور، فلا تقدم إذا لم يلحقك الجمهور، ولو بطابور أو بعض طابور.!

الكواكب – أغسطس ١٩٤٩



بقلم : أنور أحمد

خمسون عاما .. !

إنه لعمر طويل فى حساب السينما . فإذا عرفنا أن عمرها فى مصر لا يجاوز ثلاثة وعشرين عاما، أدركت أنها بعد خمسين عاما أخرى تكون قد سلخت أكثر من ضعف عمرها الحالى .

ترى كيف يكون حالها فى ذلك الوقت وقد نيفت على السبعين ؟

هل نستطيع أن نخترق حجب المستقبل لنستكشف من ورائها صورة لما ستكون عليه؟

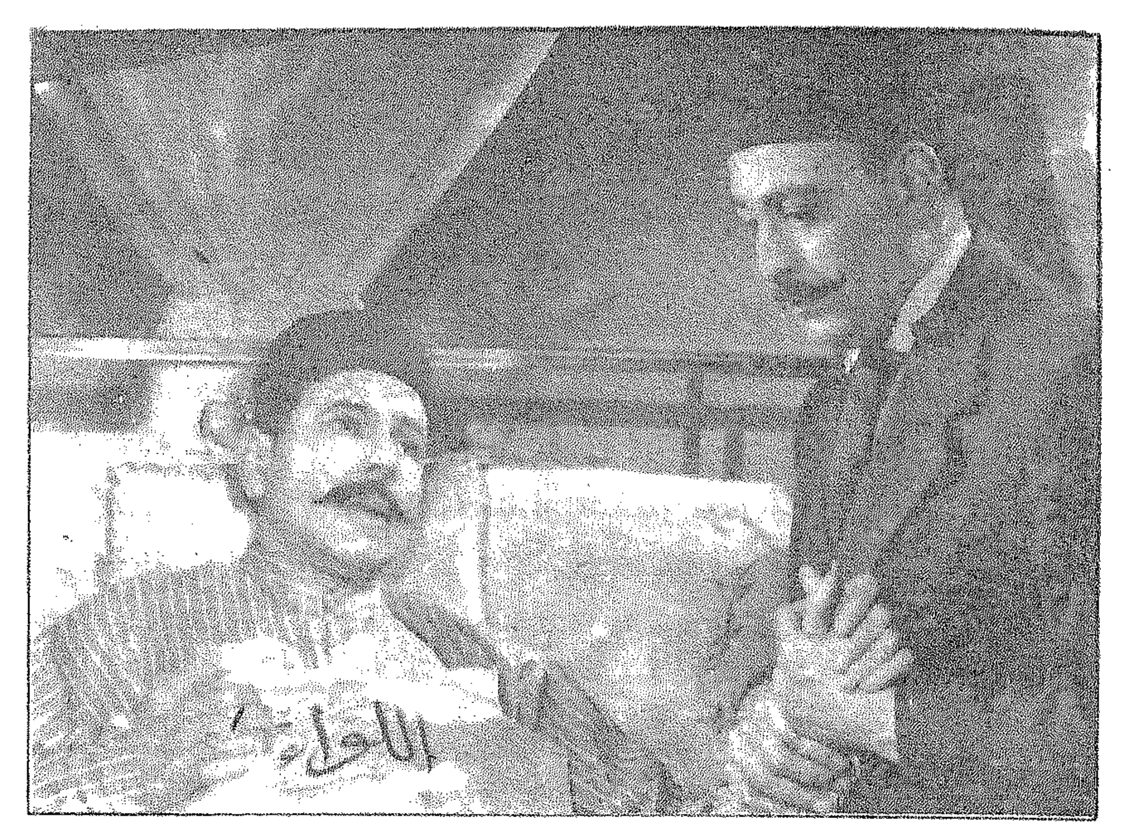
إن السينما قد خضعت خلال عمرها الماضى القصير لتطور سريع حتى وصلت إلى ماهى عليه الآن .

والسينما مزيج من الصناعة والفن . وقد كان تطور صناعتها سريعا شاملا يشبه الانقلاب . فسمعنا الأفلام الناطقة ، ورأينا تجارب الأفلام المجسمة التى تحاول أن تتغلب على طبيعة الصورة العادية ، فتجسم المرئيات ، كما رأينا الأفلام الطبيعية الملونة . وشمل التطور كذلك موضوعاتها وأهدافها ووسائلها الفنية .

ولما كان المستقبل امتدادا للماضى والحاضر ، فلا شك أن هذا التطور سيستمر ويتصل ، وإن كنا نعتقد أنه لن يكون بنسبة ماحدث فى الماضى ، بعد أن تكونت للسينما مقوماتها، ووصلت إلى ما وصلت إليه من الاتقان والقدرة على التعبير عن الحياة . ولا شك أن السينما المصرية ستتأثر بكل تطور وتغيير فى صناعة السينما العالمية ، وستأخذ عنها ما تصل إليه من مخترعات، وتقبس ماتحققه من تحسين فى الوسائل الآلية والفنية.

★★★

إنى لأغمض عينى ، وأقفز بخاطرى خمسين عاما إلى الأمام ، ثم أفتحهما على عالم السينما فى مصر فأرى عجبا من العجب !



مشهد من فيلم مصطفى كامل

ماهذه المنشآت الكثيرة المتشابهة التى تتناثر على جانبى الطريق المؤدى إلى الأهرام؟ إنها استوديوهات السينما قد تجمعت فى هذه الناحية ، تحيط بها المنازل الأنيقة التى أنشأها الكواكب والنجوم ليقيموا بها بعيدا عن زحمة المدينة وضجيجها .

هذه هى مدينة السينما . هذه هى هوليوود الجديدة . هوليوود الشرق !

تعال نتسلل إلى أحد هذه الاستوديوهات لنرى ماذا يصنعون . إنهم يخرجون فيلما تاريخيا ملونا وقعت حوادثه فى عهد محمد على الكبير . وهم لايقتصرون كما ترى على اخراجه ناطقا بالعربية ، بل يعدون منه نسخة بالانجليزية للتوزيع العالمى ، فلا يكاد المخرج ينتهى من تسجيل المشهد باللغة العربية حتى يسجله مرة أخرى بالانجليزية بوساطة الممثلين والممثلات أنفسهم .

ولاعجب ، فإن هؤلاء الفنانين المصريين مثقفون ثقافة عالية ، ويجيدون التحدث بالفرنسية والانجليزية فى طلاقة تامة !

وهل ترى هذه الفتاة التى تقوم بالدور الأول فى الفيلم ؟ أتعرف من هى ؟ إنها ابنة وزير سابق ، وقد عملت ممثلة بموافقة أبيها الباشا .. !

وهل تعرف هذا الفتى الذى يمثل أمامها ؟ إنه عضو فى البرلمان !

إن الأفكار قد تغيرت وتطورت خلال خمسين عاما .. إننا فى سنة ٢٠٠٠ .

وحسبك الآن ماشاهدت فى الاستوديو وتعال معى نهبط إلى القاهرة .

★★★

انظر ... ! ما أعظم ما تغير كل شىء فى العاصمة ! ولكننا نريد أن نقصر جولتنا على دور السينما ، فلنبدأ بهذه الدار التى تتلألأ على واجهتها الأنوار الكهربائية معلنة عن فيلم مصرى جديد . إن هذه الدار الفخمة ، ذات المقاعد الوثيرة، والهواء المكيف ، نموذج لكل الدور الأخرى ، فقد اختفت دور الدرجة الثانية والثالثة ، لأن جمهورها قد اختفى وانقرض.

والآن هيا ندخل الدار لعلك تلاحظ أن الجمهور يدخل بنظام وهدوء ، وقد اختفت الأزياء الغريبة المتنافرة التى كنت تراها عند عرض فيلم مصرى . الكل هنا يرتدى الملابس الافرنجية ، ويجلس فى هدوء لاتعكره «قزقزة اللب» ، ولا تقطعه الصيحات المنكرة والضحكات المجلجلة .

- لقد أطفئت الأنوار وبدأ العرض ..

هذا فيلم قصير ملون من أفلام الرسوم المتحركة ، يقدم شخصيات مصرية وشرقية ومبتكرات محلية ، وقد صنعته أيد مصرية !

وهذه جريدة سينمائية مصرية تقدم لنا أهم الأحداث التى وقعت فى جميع أنحاء العالم خلال الأسبوع . إن مندوبيها المصورين المنتشرين فى أقطار الأرض يوافونها بالأخبار المصورة عند وقوعها !

وهذا هو الفيلم الكبير فى نسخته العربية . إنه كما ترى فيلم فرعونى يجلو لنا صفحات من تاريخ مصر القديم ، ولكننا لن نشهده حتى النهاية لأننا نريد أن نتم جولتنا فى الدور الأخرى .

★★★

هل كان حلما ما رأينا ؟

كلا بلا مراء . فلا شك أننا كنا نرى بعين الخيال صورا لما ستكون عليه السينما فى مصر بعد خمسين عاما . سيكون عندنا استوديوهات قد استكملت كل الوسائل الفنية المستحدثة .

وستختفى إلى الأبد الأفلام التافهة التى لاحظ لها من الفن الرفيع ، وسيكون الانتاج السينمائى نظيفا يستهدف الفن وحده . ففى ذلك الوقت سيكون ظل الأمية قد انحسر عن

هذه البلاد ، وانتشر التعليم وارتفع مستوى الثقافة ، ووجد جيل جديد مثقف ، يفهم الآثار الفنية ويتذوقها ويميز بينها . وهكذا يتكون ذوق فنى عام رشيد .

ومتى تكون هذا الذوق الفنى العام فقد حلت كل المشاكل التى نشكو منها الان ، لأن هذا الجمهور المثقف الذواق لن يقبل إلا على العمل الفنى الرفيع . وبذلك تصدق الفكرة القائلة بأن المتفرج هو الذى يخلق الممثل ويوجه العمل الفنى .

ومن المحقق أنه لن يكون لصناعة السينما فى أى بلد أمل فى مستقبل زاهر إذا بقيت أفلامها محصورة داخل حدودها، لأنها لا تستطيع بهذا العرض المحلى أن تغطى نفقات الأفلام الكبيرة ، أو تحقق الربح المنشود . ولهذا أعتقد أن أفلامنا سنة ٢٠٠٠ ستكون قد شقت طريقها إلى التوزيع العالمى فى أوربا وأمريكا ، وسنرى الأفلام المصرية وقد صنعت منها نسخ بالانجليزية والفرنسية فى الوقت الذى تصنع فيه النسخة العربية، وبوساطة الفنانين المصريين الذين سيراعى فى اختيارهم اجادتهم التحدث بهذه اللغات الحية .

وما دامت أفلامنا قد عرفت طريقها إلى دور العرض فى أوربا وأمريكا ، فلا شك أن هوليوود التى ستبقى دائما عاصمة السينما فى العالم ، ستحاول اجتذاب بعضهم للعمل فى أفلامها ، كعادتها فى اجتذاب النابغين من جميع الأجناس ، وهكذا سنرى فى هوليوود ، وفى الأفلام الأمريكية ، ممثلين وممثلات مصريين ، يحتلون نفس المكانة التى تحتلها الآن «أنجريد برجمان» السويدية، و«شارل بواييه» الفرنسى .

وليس فى هذا القول اغراق فى الخيال، فإن فى مصر نبوغا لو كشف عنه الحجاب ، لأتى بالعجب العجاب . ولكنه نبوغ لا يزال يحجبه العرف وتصرفه التقاليد عن الاشتغال بالتمثيل . ولكن العالم يجرى مسرعا نحو التحرر من هذه الأوهام ، وها نحن أولاء نرى ابنة المستر تشرشل تحترف التمثيل ، وابنة المستر ترومان رئيس الولايات المتحدة الأمريكية تشتغل مغنية تطرب الجمهور فى المسارح والأندية الليلية . وسنرى فى أفلامنا سنة ٢٠٠٠ من الفنانين أولاد الزعماء والوزراء من يفخر به أبوه ، ويتحدث العالم بنبوغه فى دنيا الفنون .

أما موضوعات الأفلام وقصصها فإنها ستتحرر من كل القيود التى تغلها فى هذه الأيام ، سنرى أفلاما عن الثورة الكبرى سنة ١٩١٩ ، وسنشاهد على الستار الفضى سيرة مصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهما من عظماء تاريخنا فى مصر والشرق . وسيتاح لنا أن نخرج أفلاما تجرى حوادثها فى الغابات والأحراش التى تغطى القسم الجنوبى من الدولة المصرية ، لأن السودان سيكون جزءا من دولة وادى النيل .

هذه هى الخطوط الرئيسية للسينما فى مصر بعد خمسين عاما ، أما الصورة الكاملة لها فلن يتاح لنا أن نراها. وانما يراها أولادنا وأحفادنا ومن قدر لهم أن يعيشوا فى سنة ٢٠٠٠ .

السينما فى الغرب

فى سنة ٢٠٠٠ تكون السينما قد احتفلت منذ سنين بالعيد الذهبى لمرور مائة سنة على انشائها . وتكون قد حققت جميع الأمانى الى تحاول تحقيقها الآن ، وحققت فوقها أمانى لم تخطر بعد لأحد على بال !

لن تكون هناك شاشات لها حدود لعرض الأفلام أمام الجمهور ، بل ستكون شاشة العرض دائرية تبدو مشاهدها أمام المتفرج وعن يمينه ويساره فيحس أنه يعيش فى حوادثها وبين القائمين بها .

على أن بعض الشركات لن تكتفى بذلك، وستعمد إلى الاستغناء عن دور العرض وشاشاتها ، بسحابة بيضاء تنفثها بعض الطائرات فى الفضاء ، ثم تلقى عليها مشاهد الفيلم بوساطة جهاز خاص من أعلى عمارة قريبة !

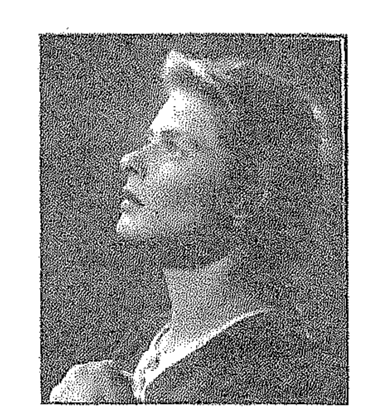
وسيأبى المخرجون إلا أن يشارك المتفرج فى الاحساسات والمشاعر التى تعتمل فى نفوس من يشاهدهم فى الفيلم . فإذا كانوا – مثلا – فى زورق تعبث به الريح أو فى طائرة تتأرجح فى الهواء شعر بكرسيه يهتز تحته ويميل تبعا لذلك . أو شعر بالحرارة تنبعث منه إلى جسمه ، إن كان المشهد الذى يراه لحريق !

وسوف لايكتفى بتجسيم المناظر ليراها المتفرج كما يراها فى الحياة . ولكنه بجانب ذلك سيشم رائحة الشيء الذى يشاهده إن كانت له رائحة خاصة مثل الأزهار والورود الطبيعية ، والعطور ، وبخار البحر المشبع باليود ، والبارود ! .

وستعم السينما اللاسلكية ، فيكون فى البيوت بجانب أجهزة الراديو والتليفزيون، أجهزة مماثلة لعرض ما شاء أصحاب المنزل أن يشاهدوه من الأفلام التى تعرض وقتئذ فى أى مكان . دون أن يكلفهم هذا أكثر من ادارة مفتاح فى جهاز السينما .

وستكون هناك مفاتيح أخرى فى هذا الجهاز يكفى تحريك أحدها ليتحول الفيلم المعروض الناطق بالانجليزية أو الفرنسية – مثلا – إلى فيلم ناطق بالعربية !

وستحقق السينما قبل سنة ٢٠٠٠ ما عجز العلماء عن تحقيقه حتى الآن من الاتصال بالمريخ والعديد من الكواكب .. فبوساطة الكشاف التلسكوبى الذى يلحق بآلة التصوير السينمائية ، يمكن تصوير ما يجرى على سطح أى كوكب من هذه الكواكب . كما يمكن تسجيل الأصوات التى تصاحب هذه المشاهد المصورة، بواسطة سماعة خاصة تلحق



اتجريد برجمان



شارل بوابيه

بآلة التصوير أيضا. وستكون هناك آلات حديثة خاصة تستطيع ان تعرض هذه المشاهد على أى بعد ، فتعرضها من الشرق ليراها أهل الغرب ، وبالعكس وتعرضها على الفضاء الواقع أمام الكوكب الذى جرت فوقه ، فيشاهدها أهلوه !

وستكون السينما فى مقدمة الوسائل التى تستخدم لمكافحة الجرائم والمؤامرات وما إليها . فإذا جىء إلى المحقق – مثلا – بأحد المتهمين بارتكاب جريمة قتل أو سرقة ، فيكفى أن يجلس المتهم فى مكان الجريمة أو يعرض أمامه منظر هذا المكان، ثم يدار فى الوقت نفسه جهاز خاص فيسجل على لوحة فيه جميع أنواع التاثير التى تبدو فى أعماق نفس المتهم .

ولن تكون هناك حاجة لإقامة الديكورات الهائلة التى تتكلف اقامتها نفقات باهظة ، بل سيكتفى برسم صورة بالألوان الطبيعية للمنظر المطلوب ثم تصور بطريقة التجسم ، وتعكس بوساطة فوانيس سحرية خاصة على شاشات بيضاء تقام بالاستوديو بدلا من ذلك المنظر، بينما توزع الأضواء بما يعاون على تجسم ما تضمنته الصورة من قطع الاثاث والستائر والتحف وغيرها ، فتبدو وكأنها حقيقية ؟ وتوفر بجانب النفقات الباهظة لإقامة الديكور ، كثيرا من وقت السينمائيين الثمين !

وسوف يستغنى عن الماكياج عند القيام بتمثيل أكثر الأدوار ، اكتفاء بتوزيع الأضواء بطريقة خاصة على وجه الممثل أو الممثلة لإزالة أى عيب يخشى ظهوره فى صورته . كما أن عدسة آلة التصوير نفسها ستصنع بطريقة تعاون على إخفاء كل مافى الوجه من عيوب .

وأخيرا ستكون هناك هيئة دولية فى سنة ٢٠٠٠ لتخليد ذكرى أبطال السينما، وتخصيص مقبرة فخمة «بانثيون» تضم رفات عظمائهم الراحلين . كما سيقام مهرجان دولى للسينما كل سنة يشترك فيه مندوبون عن المشتغلين بها فى جميع أنحاء العالم تعرض فيه أحسن أفلام السنة الماضية ويمنح أصحابها جوائز مالية كبيرة .

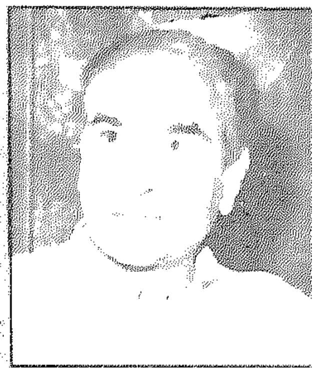
[illegible] ١٩٥٥

شــــهادات

اعتــــرافات



هنري بركات



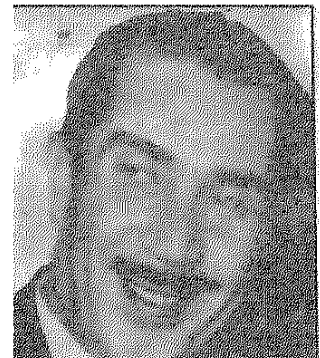
كمال الشيخ



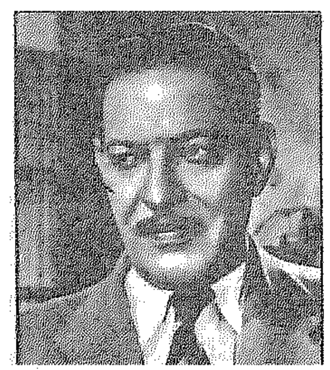
صلاح ابو سيف



فاطمة رشدى



يوسف وهبى



الريحانى

□ □

لم يبق من الرواد الأوائل الذين بنيت على أكتافهم السينما المصرية سوى الخمسة الكبار صلاح أبوسيف، هنرى بركات ، كمال الشيخ، توفيق صالح، ويوسف شاهين.

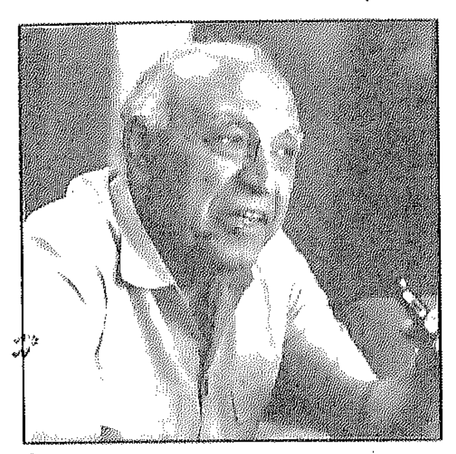
وبمناسبة مئوية السينما ، فقد كان المأمول الحصول على شهاداتهم جميعا، فى شأن الفن السابع كيف تعلقوا به حبا ، وكيف أصبحوا صانعى أطياف مرموقين .

ولكن نظرا إلى انشغال توفيق صالح ويوسف شاهين ، الأول بعرض أفلامه فى أكاديميتنا بروما ، والثانى برئاسة لجنة تحكيم مهرجان القاهرة السينمائى ، الخاصة بنجيب محفوظ ، فمن ثم لم نستطع الحصول على شهادتيهما، مما اضطرنا إلى الاكتفاء بشهادة ثلاثة من بين الخمسة الكبار ، آملين أن تتاح لنا فى مناسبة سينمائية أخرى نشر شهادة المخرجين الغائبين .

شهادات

في السينما : الفقر والديموقراطية لا يجتمعان

بقلم : صلاح أبو سيف



منذ نشأتى فى الحى الشعبى، «بولاق أبو العلا» وحياتى بين أجواء الاستعمار البريطاني، والسياسة المصرية فى نهاية العقد الثانى ، كان همى هو أن أعمل بالسياسة .

وعن طريق اتصالاتى بأهلى ، فهمت أن الحياة الحقيقية لا يمكن أن تبدأ سوى بالديموقراطية ، وأن الفقر هو أسوأ ما فى حياتنا، ويجب محاربته بكل السبل . لذا قررت العمل بالسياسة .. حيث انبهرت بما تردده الأحزاب .. لكننى لم أجد بداخلى ، القوة لتحقيق هذه الأمنية، ووجدت أن السينما كوسيلة اعلام وثقافة هى أهم الخطوط التى اشتغل بها واستغلها فى التعبير عن مشاعرى وتفكيرى السياسى .

وهكذا بدأت دراسة السينما ، التى كانت بمثابة ثلاثة عناصر مهمة : أولها عنصر الفكر والرأى، فلا يمكن أن تعمل فى السينما إلا إذا كان لك رأى معين تدافع عنه ، وفكر أنت واثق فيه ، وهو مهمتك فى الدفاع ، وكان هذا الرأى بالفعل انه عن طريق السينما ، يمكن محاربة الفقر ، معتمداً على قول سيدنا الإمام على «لو كان الفقر رجلا لقتلته» .

العنصر الثانى هو اللغة السينمائية، لأنه لا يمكن العمل بأى مهنة إلا إذا درست لغتها ، واللغة السينمائية يجب اتقان حروفها ، ومفرداتها .. مما يجعلك تتقن تكوين الكلمة ، ومن الكلمة تصاغ الجملة ، ومن الجملة يمكن للمرء أن يبدى برأيه بطريقة سليمة .

وإذا اتقن الفنان لغته أمكنه الدخول فى فلسفة اللغة ، ورموزها، ومحسناتها ، وهذا ما يجعلك تحسه فى لغة كبار الكتاب، وقد كان هذا هو كل همى فيما أقدمه للسينما .

المونتاج ..
مدرسة إلزامية

وأعتقد أن مجموع أفلامى ، سواء المأخوذ منها عن روايات لادباء معروفين أو المكتوبة خصيصا للسينما تحارب الفقر «حوالى ٤١ فيلماً منها عشرون مأخوذة عن أعمال أدبية لنجيب محفوظ ، والسباعى ، ويوسف إدريس ، أو مكتوبة خصيصا عن أحداث خاصة ، أو شخصيات لعبت دوراً كبيراً فى تاريخنا» . هذا الفقر لازلت أعتبره أهم أعظم مشاكلنا ، والذى لو استطعنا مواجهته لتحولت حياتنا إلى الأفضل .

أما العنصر الثالث ، وهو الأهم ، هو اتقان صناعة السينما، لأن المخرج يتعاون مع مجموعة من الفنانين ، والفنيين، وهو كقائد للأوركسترا ، فيجب أن يكون على علاقة وطيدة بهم ، وعلى دراية تامة بأعمالهم فيجب أن يفهم فى الموسيقى والمونتاج ، وإلا ما استطاع قيادة الأوركسترا .

بعد أن عملت عشر سنوات فى المونتاج «والذى أعتبره أهم مدرسة لتعليم حرفيات السينما» قمت بإخراج حوالى خمسة أفلام متنوعة فى الأربعينات ، كل منها يختلف تماما عن الآخر ، منها الكوميدى ، والتاريخى ، والتراجيدى ، وكانت محاولة

لإخراج أفلام طويلة من أجل اثبات وجودى كمخرج ، وبعد أن أثبت وجودى ، وجدت انه لزاما علىّ أن أقوم بتنفيذ ما فى فكرى ، ويعبر عن الوضع الحالى فى المجتمعات الشعبية ، وهكذا جاء فيلم «لك يوم ياظالم» عام ١٩٥٠ المأخوذ عن رواية «تيريز راكان» لزولا .. لكنها مصرت تمصيراً جيداً .

وللأسف لم أجد منتجا يرحب بالفكرة .. حتى استوديو مصر الذى أعتبر ابنا من أبنائه ، فانه رفض تمويل الفيلم ، وهنا وقفت وقفة فاصلة فى حياتى : هل أنا مخطىء فى اختيار هذا الموضوع ؟.. فإذا كانت الإجابة بنعم فعلىّ ألا أستمر فى صناعة السينما ، ولذلك صممت على إنتاجه على نفقتى الخاصة ، رغم أن ظروفى لم تكن تسمح بذلك ، فضحيت بكل ما أمتلك من أجل إيجاد إجابة السؤال .

ريا وسكينة ..
والمدرعة بوتمكين

وتم إنتاج الفيلم فى ظل ظروف مادية عسيرة ونجح الفيلم ماديا وفنيا ، واعتبر من أفلام الواقعية الأولى بعد «العزيمة»، وهنا قررت أن أستمر للعمل فى السينما ، وبدأت استكمال هذا النوع من الأفلام فأخرجت «الأسطى حسن» الذى كان يعبر عن الآراء الاجتماعية التى عشت فيها ، عن التناقض بين حى «بولاق» ، وحى الزمالك .. الذى يفصل بينهما النيل ، فوصف الفيلم ما يدور بين الحيين فبينما أثرياء الزمالك يعيشون على الجنس ، فإن مناضلى بولاق يستكملون نضالهم .

ثم جاء فيلمى الثالث عن حوادث عشناها ونحن صغار هى مأساة «ريا وسكينة» اللذين قتلتا حوالى ١١٠ من الأبرياء ، وقد حقق الفيلم نجاحا كبيراً لأنه عبر عن الناس الذين كانت الأحداث فى أذهانهم ، وعندما عرض الفيلم فى مهرجان برلين ، اعتبروا مشهد قتل الراقصة من المشاهد التاريخية ، وشبهوه بمشهد أوديسا فى فيلم «المدرعة بوتمكين» لايزنشتين ، والذى اعتبر من أهم مشاهد السينما العالمية ، وكان هذا بمثابة فخر كبير للسينما المصرية ثم جاء فيلم «الوحش» الذى يعتبر حتى الآن من امهات السينما المصرية ، فهو مأخوذ

عن قصة حقيقية حول سفاح الصعيد «الخط» ، وقد استمددنا المعلومات من الشرطة ، ومن شهود الحادث .

اكتشفت نجيب محفوظ

كنت قد عثرت على ضـــالتى الكبرى ، وهو نجيب محفوظ الذى قام بكتابة سيناريوهات هذه الأفلام ، وكان من أنجح كتاب ســـينما الذين عرفتهم مصر ، وكنت سببا فى اكتشافه ككاتب ســـينمائى من خــــلال رواياته التاريخية ، بأنه يكتب بالصورة وليس بالقلم .

ومن وقائع تجربة شخصية أثناء سفرى بباريس ، استوحيت قصة فيلمى التالى «شباب امرأة»، والذى رشح للعرض فى مهرجان كان عام ١٩٥٦ ، لكن الرقابة رفضت ، فتدخـــل جمـــال عبدالناصر ، الذى آمن أن الفيلم يحكى قصة واقعية ، وسافرنا إلى كان .. فى تلك الفترة كانت هناك خصومة بين فرنسا ومصر .. فقوبلنا باستهجان شديد ، مالبث أن تحول إلى استحسان عقب مشاهدته ، وحصل على جائزة أحسن فيلم يحمل روح المرح فى دورة هذا المهرجان، وعندما عرض فى مصر ، حصل على جوائز محلية ، وقد دفع هذا النجـــاح بالكاتب أمين يوسف غراب أن يحولها إلى رواية وهذه أول ظاهرة من نوعها ليس فقط فى مصر ، بل فى العالم .

ثم جاء فيلم «الفتوة» ، حول سوق الخضار ، والذى أعتبره فيلم ١٩٩٥ لأنه يناقش مشاكلنا اليوم ، وكلما رأيت الفيلم تنتابنى الدهشة حول كيفية تنفيذه ، فقد قمنا بإعداد ديكور طبيعى جدا لسوق روض الفرج فى ستوديو مصر ، وامتـــزجت الحيـــــاة بالديكور، ونجح المونتير فى جعل المشاهد يتصور أنه يشاهد سوقا حقيقيا.

تعد هذه الأفلام الستة بمثابة الأعمال الأكثر أهمية فى السينما المصرية فى الخمسينات، دخلت مرحلة أطلق عليها النقاد بمرحلة إحســـان عبدالقـــدوس ، وقد تصوروا اننى غيرت مسارى .. لكن فهم الواقعية كان خاطئا ، فهى لا يجب أن تحـــدث فى الحوارى والأزقة .. لقد نقلت الواقعية إلى الطبقات المتوسطة التى بدأت تبرز مشاكلها مع الثورة .. فأخرجت «لا أنام» ، و «الطريق المسدود» الذى يحكى

مشاكل أبناء الطبقة المتوسطة وطموحاتهم، ثم جاء «أنا حرة» حول أزمة المثقف ، وبهذا عبرت عن واقعية موجودة .. كما انني أعتبر أن «الوسادة الخالية» فيلم واقعى ، فمن منا لم يواجه مشكلة الحب الأول .

لا وقت للحب .. والحملة الفرنسية

ثم جاء فيلم «البنات والصيف» وهو يروى قصصاً تحدث وقائعها بالفعل أثناء مواسم الصيف ، ولا تزال حتى الآن .. وفى هذه الفترة تنبهت إلى واقعية نجيب محفوظ فى الأدب ، فقدمت أول رواية تظهر فى السينما هى «بداية ونهاية» .. جمعت فيه نخبة من الموهوبين الكبار مثل فريد شوقى وعمر الشريف وأمينة رزق ، وهذا الفيلم يؤرخ له الآن فى السينما .

ثم جاء فيلم «لا وقت للحب» عن رواية ليوسف إدريس ، وفيه عالجت مشكلة المصريين والسياسة ، وقد استوحيت مشهد النهاية من حكايات حقيقية للنضال المصرى اتبعه المصريون ضد الاحتلال الفرنسى .. حيث كان المؤذن يقوم بتبليغ المناضلين بموعد المقابلة أثناء أدائه الأذان.

وقد بدا هذا المشهد غريبا ، فقد كان أمام المناضل العائد إلى حيه الشعبى خطر القبض عليه من الانجليز الذين منعوا خروج المواطنين من الحى ، كى يتمكنوا من القبض عليه ، فلجأ أهل الحى إلى الغناء الجماعى الشعبى ، وفى وسط الأغنية مزجوا كلاما يحذر المناضل من دخول الحى .. فتنبه إلى الخطر الماثل أمامه وتمكن من الهروب .

المخرج .. موظف إدارى

كنت أول من عمل رئيسا لمجلس إدارة لشركة سينما قطاع عام ، وقد تعاملت مع هذه التجربة باعتبارى سينمائياً عليه أن يخدم السينما ، فمنعتنى وظيفتى من العمل فى هذه الفترة طوال ثلاث سنوات .. لكن الأفلام التى انتجتها الشركة كانت بمثابة علامات مضيئة ، ووضعت عينى على اكتشاف كتّاب جدد ، فأسست معهداً حراً لتدريس فن السيناريو ، كان بمثابة مفرخة لأهم كتاب السيناريو المعاصرين

مثل رأفت الميهى ، ومصطفى محرم ، وفاروق سعيد ، وفية خيرى ، وصبرى موسى ، وكان من بينهم أيضاً أسماء مشهورة مثل أنيس منصور وكتاب آخرون لم تمنعهم التجربة من أن يتعلموا أصولها.

من نتاج هذه الشركة كان : «الحرام» «الأرض» ، «غروب وشروق» ، ومنحنا الفرص الأولى لحسين كمال ، وجلال الشرقاوى، كما حاولت اعطاء فرصة لمحمود مرسى كمخرج ، واختلفنا فقط على الأجر .

فى عام ١٩٦٥ زار مصر جورج سارول ، أهم مؤرخ سينمائى فى العالم ، والذى وضع صورتى على غلاف موسوعة السينمائيين فى العالم ضمن أهم مائة مخرج فى العالم ، وقد صدم عندما رآنى أعمل فى الوظيفة الإدارية .. فتحدث إلى وزير الثقافة والاعلام انه لايجب وضع مخرج كبير فى وظيفة إدارية .. فعدت إلى الاستوديوهات وقدمت «القاهرة ٣٠» الذى يعتبر من أهم الأفلام السياسية المهمة فى تلك الفترة ، وقد حصل على جائزة جامعة الدول العربية عام ١٩٦٦ .. مما دفعنى لإخراج فيلمى التالى «الزوجة الثانية» عن أقصوصة لرشدى صالح ، والذى يعتبر من أبرز الأفلام التى تصور الريف المصرى ، وفى عام ١٩٦٨ حولت مسرحية «القضية» للطفى الخولى إلى فيلم «القضية ٦٨» حول المشكلة التى تؤرقنى دوما ، وهى الديمقراطية فى المجتمع الفقير ، فركزت على أخطاء الحزب السياسى السائد فى هذه الفترة ، لكن عند عرض الفيلم ، كان الحزب قد تغير ، وحدثت امور جسام لايقاف الفيلم ، وتم اجهاضه للعرض فى مصر حتى الآن رغم التكريم الكبير الذى لاقاه فى بعض الدول العربية ومصر .

سنوات الجنس .. والنكسة

فى عام ١٩٦٨ ، فكرت أن أستفيد من الأديب عبد الحميد جودة السحار لتقديم أول فيلم عن التاريخ الإسلامى بشكل لم يسبق لفيلم أن ناقشه من قبل .. ثم نظرت إلى الأدباء الشبان مثل إسماعيل ولى الدين وكان «حمام الملاطيلى» ، وللأسف فإن البعض نظر إليه بإعتباره فيلما جنسياً ، ولكن الفيلم هو نتاج الهزيمة ،

فقد حاولت أن أؤكد انه لايمكن أن نتغلب على إسرائيل بالانغماس فى الجنس ، ولكن بمواجهة إسرائيل ، وقد نادى الفيلم بشعار أصبح قوميا هو «اصحى يا مصر» وقد تنبأ الفيلم بما يجب أن يحدث فى مصر فى اكتوبر ١٩٧٣ .

ولأننى كنت أعرف أن الفيلم يمكن أن يواجه مشـاكل ماليـة عند بيعه للدول العربية، فقد انتجته على نفقتى الخاصة .. ثم قمـت ببيعه بعد ذلك إلى أحد المنتجين ، ورغم وجود مشاكل رقابية ضد الفيلم ، فأنه حصل على جائزتين فى الإنتـاج ، والإخراج .

فى النصـف الثـانى من السبعينات، أسس يوسف شاهين شركة إنتاج ، وطلب منى أن أخرج أول أفلام هذه الشركة ، وكانت رواية «السقا مات» التى لم أجد منتجا من قبل يقوم بتمويله لأنه حول الموت .. فقال : «لو عملنا فيلماً جيداً ، حتى لو لم يحقق إيرادات ، فانه لمفخرة لنا» ، وجاء الفيلم ليحصد الجوائز ، والمال والنجاح .

١٩٩٥ .. عامى الثمانين

فى الثمانينات جاءت تجربة جديدة متمثلة فى فيلم «البداية» ، وهى فكرة دارت فى ذهنى دوما .. حول أهمية الديمقراطية فى حياتنا ، وقد فكرت أن أنفذ الفكرة فى ثلاثة أفلام .. الأول الانتهازيين ، وبالفعل نجحت الفكرة .. أما الثانى .. فهو ماذا سيحدث للانتهازيين ، هل يمكنهم عمل ديموقراطيتهم الخاصة وافسادها .. وأما الموضوع فيتمثل فى تحقيق الأمنية بوجود مجتمع ديموقراطى.

ساعدتنى الظروف أن أقدم الفيلم الأول الذى نجح ، وحصل «البداية» على الجائزة الذهبية فى مهرجان «شارلى شابلن» بسويسرا ، وسط منافسة تمثلها ٢٢ دولة ، وكانت أهمية الفيلم اننى حولت فيه الواقع إلى فنتازيا ، لأن هناك أشياء كثيرة لا تنطق بشكل جدى ، ولكنها فى نفس الوقت ملتزمة بالجدية ، فالقاضى هنا هو النائب العام والمحامى فى نفس القضية ، ولذا لم يستقم ميزان العدالة ، وأيضا مشهد نقد

البرامج التليفزيونية كلها أثارت الضحك فى موضوعات مريرة تذكرنا بـ «شر البلية مايضحك» .

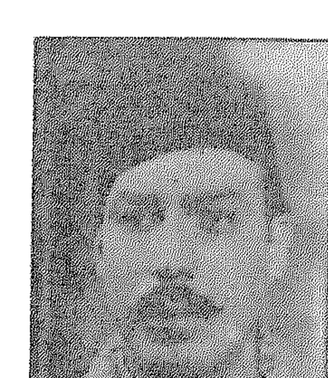
ثم جاء «المواطن مصرى» الذى أعتبره من أعمالى الجميلة عن قصة ليوسف القعيد ، وفيه أعدت عمر الشريف ليؤدى دور الفلاح ، وقد حصل على جائزة مهرجان «باستيا بفرنسا» ، وهو من أفلامى التى أعتز بها كثيراً .

وفى العام الماضى قدمت فيلمى «السيد كاف» حاولت أن أعبر عن موقفى بأننا نعيش عبيداً لمن يتولون الصرف علينا ، حتى ولو كان كلبا .

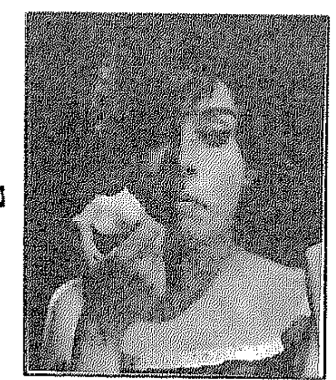
بعد خمسة أشهر ، فى شهر مايو القادم ، سأبلغ الثمانين من العمر وأشعر اننى تركت ورائى ٤١ فيلما ، لم يكن من بينها فيلم واحد فُرض علىّ .

وقد جعلتنى السينما مواطنا حصل على جائزة الدولة التقديرية، ووسام الفنون والآداب الذى حصلت عليه مرتين ، وحصاد كبير من الجوائز المعلقة على جدران المنزل ، وفى الدواليب .

□□


فريد شوقى

شهادات


لبنى عبد العزيز

هنرى بركات
أنا مولع بالسينما

وليم هارت .. توم مكس ... دوجلس فريتكسبى ... مارى بكفورد .. فلنتينو ... وغيرهم ...

اسماء مازالت حية فى ذاكرتى .. اسماء ملأت حياتى وألهبت خيالى وأنا فى العاشرة من عمرى ... اسماء الابطال الذين كانوا يحاربون الشر والظلم... ويدافعون عن الحق، ابطال كنت انا واصدقائى من سنى ننتظر بفارغ الصبر يوم الاحد لنذهب الى السينما لمشاهدة أفلامهم .

لا اذكر اسم السينما .. كل ما اذكره أنها كانت «سينما صيفى» .. وكانت فى اول شارع جزيرة بدران بشبرا ... وكانت على شمال الكوبرى وانت متجه الى شبرا.

كان ثمن التذكرة ٥ مليمات... وكنا نحرص على ان نجلس بالقرب من الشاشة حيث الأرض فضاء.. وحيث كان يمكننا عندما تدور معركة على الشاشة بين البطل والاشرار ننقل هذه المعركة بيننا ...تحت الشاشة ... وبمجرد ما تنتهى ... نعود الى اماكننا لمتابعة الفيلم

ايام ولت ... واختفت السينما التى كانت تحت الكوبرى ... ولم يبق منها إلا الذكريات .

ومرت السنون ... وانتقلت إلى الثانوية .. كبرت سنا ولكن ولعى بالسينما لم يتغير ... كل ما هنالك تغير مكان مشاهدة الأفلام...

وانتقل من شبرا الى العتبة حيث سينما اوليمبيا ... وعابدين حيث سينما ايديال. كان البرنامج وقتئذ مكونا من جزئين.. جزء قبل الاستراحة ... وجزء بعد الاستراحة الجزء الذى كان قبل الاستراحة كان عادة من أفلام رعاة البقر .. حيث البطل يحارب الاشرار ... وكانت هذه الأفلام تعرض على حلقات .. كل اسبوع

حلقة او اثنتين ودائما تتوقف والبطل فى موقف حرج حتى نضطر الى متابعة المسلسل فى الأسبوع التالى اما الجزء التالى من البرنامج ... فكان الفيلم الرئيسى .. قصص حب وشهامة ... وتضحية ووفاء.

وكثرت دور السينما فى القاهرة ... سينما جومون ... وسينما متروبول وغيرهما .

وبدأت مواضيع الأفلام تتغير... والإخراج يتقدم ويتحسن ... وبدأ ذوقى السينمائى ايضا يتغير مع السن.. ولكن الشىء الذى لم يتغير ... هو هذا السحر الذى كان ينبعث من الشاشة ويجذبنا الى السينما .

ومرت سنون اخرى ... وحصلت على ليسانس فى الحقوق .. وكان المفروض ان أتمرن فى مكتب محام لأمتهن المحاماة ...

وفجأة ودون أى تمهيد وجدت نفسى داخل هذا العالم الساحر الذى طالما ملأ حياتى أيام المراهقة ... مجرد مصادفة .. عندما قرر أخى إنتاج فيلم سينمائى بطولة سميرة خلوصى .. مختار عثمان .. استيفان روستى تحت عنوان «عنتر أفندى».

كلفنى أخى بمتابعة سير العمل أثناء التصوير ... ووجدت نفسى أرى .. وألمس كيف تصنع الافلام ... وجدت نفسى داخل عالم غريب عالم غير حقيقى ... اشخاص وعلاقات بينهم غير حقيقية .. ولكن وانا اشاهد مايدور فى الاستوديو اثناء التصوير .. كنت انفعل بانفعالاتهم ... وأعيش معهم ... وكانت الاحداث والأشخاص تبدو لى كأنها حقيقية ...

وعندما انتهى تصوير الفيلم ... قلت لأخى ... وجدت طريقى .. مستقبلى ليس فى المحاماة .. اريد أن اعمل فى الحقل السينمائى .. سألنى : ماالسر؟ أجبته : السينما تخلق عالما اخر غير العالم الذى أنا فيه .. عالما مليئا بالأشخاص ... وبالأحداث والخيال عالما من نسج الخيال لكن فى إمكانى أن أحوله إلى واقع مرئى ... دون ان يكون له واقع فعلى ومن خلال هذا الواقع الجديد يمكنك اسعاد الناس وتوصيل الهدف النبيل إلى قلوبهم.

ولكن أخى صدمنى قائلا:

احترس ... يقال إنه عالم فاسد .. لا مستقبل لك فيه ...

خاصة وانت معك ليسانس حقوق ... ولكن اذا كانت هذه رغبتك .. فلا أمانع ... والله معك .

ودخلت العالم الساحر!

اكتشفت أنه عالم لمنظف بكثير من عوالم أخرى .. كل ما هنالك ان الاضواء مسلطة عليه الأضواء ... والأضواء دائما تبرز السيئات .. ولاتبرز الحسنات .

وجدت عالما جميلا كم أنا سعيد وفخور بالانتماء اليه، عالما مليئا بصداقات جميلة ومتينة ...

قد يتساءل القارئ لماذا كل هذا التمهيد ... وما الغرض ؟

بكل بساطة اردت ان أعرفك على السينما التى عاصرتها ٦٠ عاما .

نحن اليوم نحتفل بمرور ١٠٠ عام على السينما ... اتساءل اين نحن ... واين كنا، نحن مازلنا فى اول الطريق ... بدأنا السينما ثم ولد التليفزيون .. ثم الأقمار الصناعية ... والافلام المجسدة .. والله اعلم ماذا يحمل المستقبل ؟

احيانا يقولون لى «فين افلام زمان» ؟

أفلام زمان اسعدتنا وتسعدنا ... ولكن هذا كان فى الماضى اما الحاضر فهو ملىء بالافلام الجيدة وايضا الممتازة كل ما هنالك نحن نشتاق للماضى لاننا نريد ان نهرب من الحاضر ...

يقولون لى : السينما ماتت .

أقول لهم : السينما لن تموت ابدا .. تمر بأزمات ولكنها لا تموت ..

فى الأربعينيات مرت عليها أزمة «الأورنس» اى العمال الذين كانوا يعملون فى المعسكرات الانجليزية ولم نكن نعرف ما يريدون من الأفلام ثم مرت السينما بأزمة الأفلام الهادفة ... وابتعد الجمهور عن السينما والآن ازمة افلام العنف والجنس .

إنها أزمة .. ستمر كما مر غيرها من الأزمات، ولكنها لن تموت، وستظل تسعدنا .... وتسعد المتفرجين ... وتسعد العاملين معها ويقدر ما نعطيها من تضحيات ... وإخلاص .. وصدق ... وجدية بقدر ماستمنحنا من سعادة ومتعة فهى كالمرأة الوفية ... لمن يحبها ويخلص لها .

أجمل مهنة فى العالم .

كمال الشيخ

قصة حب

شهادات

بهرتنى شاشة السينما منذ أن كانت فضية.. عالم من المتعة والجمال.. كنت فى هذا الوقت المبكر واحدا من الملايين الذين يذهبون الى دور العرض لمشاهدة الافلام.. وكنت دائما فى انتظار صباح الجمعة لحضور حفلة العاشرة صباحا، وكأنى فى يوم عيد.. وأمام شباك حجز التذاكر أدفع ثلاثة قروش وأحصل على مقعدى فى الصالة.. العرض يتضمن قبل الاستراحة فيلما قصيرا مع لوريل وهاردى وفيلما آخر عن بعض المعالم السياحية.. ثم يبدأ عرض الفيلم وأتابع الترجمة على جانبى الشاشة.. ولا أكاد اشعر بمرور الوقت حتى تظهر كلمة النهاية على الشاشة.. وعندما أخرج من دار العرض وأنا فى طريقى إلى المنزل تنتابنى مشاعر أخرى.. هى حنين إلى صباح الجمعة القادم.. وفى اليوم التالى أحكى لزملائى فى المدرسة عن الفيلم الذى شاهدته . ثم اقوم بكتابة اسم الفيلم والممثلين على السبورة مع إضافة صورة «كاريكاتورية» لوجهى لوريل وهاردى.

ولا يلبث أن يدخل مدرس التاريخ ويرى هذا الاعلان على السبورة وينظر ناحيتى مبتسما ثم يقوم بمسح الاعلان ويبدأ فى الشرح.. لقد كان هو الآخر من هواة السينما!

وتمر سنوات مرحلة الدراسة الثانوية وأحصل على البكالوريا.. وتوجهنى العائلة للالتحاق بكلية الحقوق بينما كان هدفى الانتقال من مقعدى أمام الشاشة إلى كواليس هذا الفن لكى أكون مخرجا

سينمائيـــا.. ونتيجـــة لإصرارى قمت بزيارة المخرج الراحل محمد كريم الذى استقبلنى وأنا فى دهشة وانبهار أمامه وكان أن نصحنى بالالتحاق باستوديو مصر.. وكان على بعد ذلك أن أسعى من خلال وساطة أحد الوزراء فى ذلك الوقت.. وكان جارا لنا فى ضاحية حلوان وكان والدى على اتصال ومعرفة به..

استقبلنى الوزير واستجاب لرغبتى وطلب منى الاتصال بمدير الاوبرا الشاعر خليل مطران لكن يقوم بالاتصال بالنجم الراحل أحمد سالم مدير استوديو مصر.. وتوجهت بعد ذلك إلى مقر الاستوديو وبعد محاولات لمقابلة المدير دامت ثلاثة شهور سمح لى بالمقابلة واستدعى سكرتيره لتوصيلى إلى قسم المونتاج.. وفى الطريق شعرت بالاحباط لان هدفى كان دراسة الاخراج ولم أكن أعرف شيئا عن المونتاج.. المهم اننى الآن فى رحاب هذا الاستوديو العريق الذى كان يقوم بوظيفة المعهد والذى تخرج فيه فريق من كبار فنانى السينما فى مختلف التخصصات.. وبعد قضاء عام كامل لم يعهد إلى خلاله بعمل معين. بدأت خطواتى الاولى فى انجاز عمليات المونتاج كمساعد يتولى أعمالا ميكانيكية.. مجرد ترتيب ولصق اللقطات حسب أرقامها ـ فى نفس الوقت بدأت فى قراءة الكتب الموجودة بمكتبة «النهضة» وكان أولها «صناعة الفيلم Film Craft» الذى تصورت بعد الانتهاء من قراءته أننى أصبحت مؤهلا لان أكون مخرجا..

وأخذ يتباعد هذا الخاطر كلما تقدمت فى العمل والقراءة إلى أن اقتنعت بأننى مازلت بعيدا عن الوصول إلى تولى مهمة الاخراج.

وكانت خطواتى السريعة فى تفهم عملية المونتاج وما يتصل بالفن السينمائى وتفهمت قواعد اللغة السينمائية فى التتابع والايقاع.. وأدركت أننى كنت محظوظا فى التحاقى بقسم المونتاج. ثم أصبحت مونتيرا

لأول مرة مع أحد أهم مخرجى هذه الفترة وهو «كمال سليم».. وتسارعت الخطى واصبحت خبيرا وناقدا لبعض الاعمال السينمائية مما دفعنى للقيام بحذف لبعض ما تم تصويره واقتراح تصوير بعض اللقطات ثم إعادة ترتيب التتابع بالاتفاق مع مخرج العمل.

استمر عملى فى المونتاج لمدة عشر سنوات استفدت خلالها من أخطاء بعض المخرجين فى بناء المشهد وعلاقة كل لقطة بالأخرى والايقاع العام..

ورأى أحد المنتجين أن يعهد إلى بإخراج فيلم وكانت مفاجأة سعيدة لى. فسوف أحمل لقب مخرج.. ولكن بعد أن قرأت القصة المرشحة لتحويلها.. إلى فيلم اعتذرت لعدم ملاءمة الموضوع مع طبيعة تفكيرى لاننى لم أتوافق مع هذه النوعية من الميلودراما المحشوة بالاغانى والرقصات..

وأثناء بحثى عن موضوع مختلف عما هو سائد في هذه الفترة.. قرأت خبرا فى جريدة «المصرى» عن تجربة طبيب أراد أن يعرف مدى التأثير على أحد مرضاه فقام بتنويمه مغناطيسيا وأوحى لى هذا الخبر بفكرة جديدة لتكون نواة أول أفلامى كمخرج قمت بتولى مسئولية إنتاجة حيث لم يقتنع أحد من المنتجين بالمغامرة بإنتاجة وكان لاستوديو مصر الفضل فى قبول تمويل هذا الفيلم عندما عرضت المشروع على إدارة الاستوديو، رغم جرأة الفكرة وجدتها واختلافها عن النوعيات السائدة من الافلام وقتذاك.

وهكذا لم أقم بإخراج أى من أفلامى إلا فيما ندر وذلك بعد شغفى بالموضوع بشرط أن يتوافر فيه الصدق والجاذبية والخروج عن النمط التقليدى وفى إطار المعالجة المغلفة بالغموض.

ويختلف الامر من وقت لآخر حسب مايحيط بى من ظروف..

فأحيانا تسيطر على الموضوع حبكة بوليسية لموقف اجتماعى انسانى واحيانا يغلب عليه الطابع السياسى.. وفى الوقت الذى لا أجد فيه انسجاما بينى وبين الموضوعات التى أقرؤها أتوقف عن العمل فالفيلم بالنسبة لى عالم من المتعة والجمال ولا نهاية لما يمكن أن يطرح داخله من أفكار..



ـ عمركم ما شفتم مخرج بيفنط السيناريو ؟!

● أسطورة المسرح المصرى ●

فاطمة رشدى

الرائدة الثانية فى السينما المصرية ! !



بقلم :
حلمى سالم

● بدأت السينما بعزيزة أمير فى فيلم « ليلى » وبعدها فاطمة رشدى فى « فاجعة فوق الهرم » ! !

● السينما أخذت فاطمة رشدى وهى صاحبة فرقة مسرحية ، ولها شهرة بلا حدود ! !

● لكن السينما لم تكن هم فاطمة . كان المسرح همها الحقيقى ! !

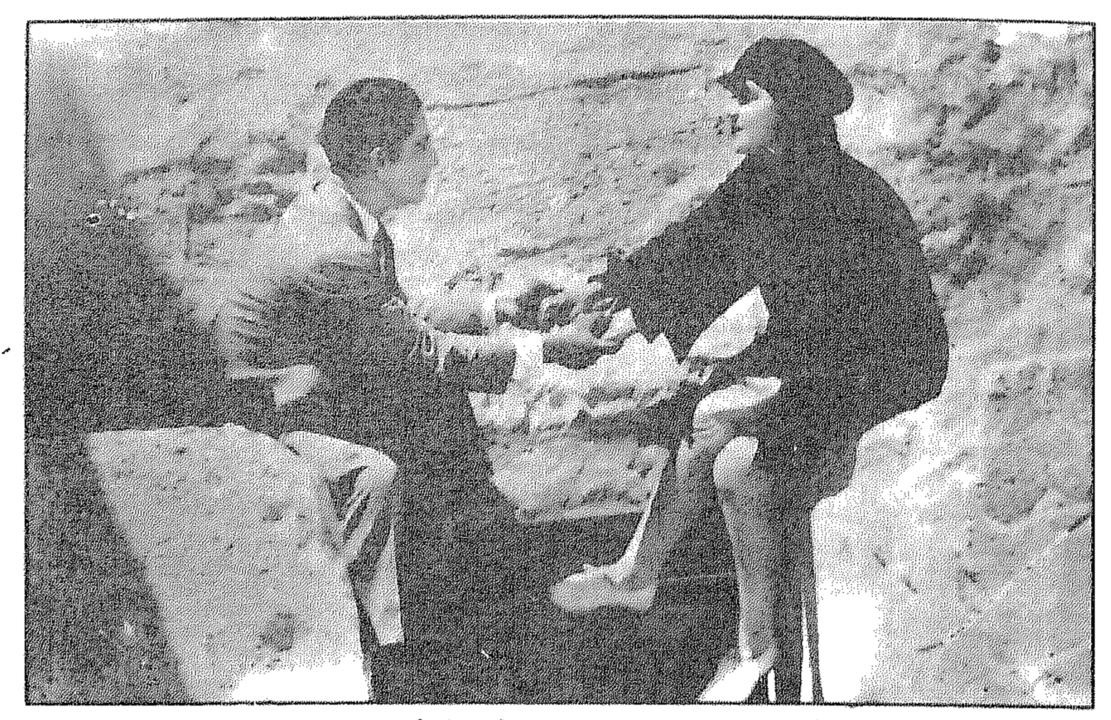
● اعتزلت وعمرها ٤٨ سنة ، عندما قدمت فيلم « دعونى أعيش » مع ماجدة ! !



●●برغم أن فاطمة رشدى، واحدة من أربع سيدات، يعتبرن رائدات فيها إلا أن السينما لا تلعب فى حياتها إلا جانبا ضئيلا، إذا قيست بالدور الذى لعبه المسرح فيها. ولولا فيلم «العزيمة» الذى أخرجه كمال سليم، والذى جاء ثورة فى السينما فى تلك الأيام، ولعبت فاطمة رشدى بطولته عام ١٩٣٩ ما كان لها فى السينما دور يذكر، اللهم إلا دور الريادة. فقبل أن تبدأ السينما فى مصر عام ١٩٢٧. كانت فاطمة رشدى قد حققت شهرة واسعة فى المسرح. وربما ، ماكانت قد اتجهت إلى ذلك الفن الوافد، إلا لأنه جديد من جهة . ولأنه استهوى الناس من جهة أخرى ، حتى هرعوا إليه، يرون هذا الاختراع العجيب .

ولإقبال الناس على هذا الاختراع المذهل ، فقد تسابق كثيرون من أصحاب رءوس الأموال، الذين ليست لهم علاقة بالسينما ، إلى استثمار رءوس أموالهم فيها. فقط ، لأنها تحقق ربما سريعا، وكثيرا. لهذا اتجهت فاطمة رشدى إلى السينما . فالمؤكد أن السينما أثرت على المسرح فى تلك الفترة . خصوصا أن الفرق المسرحية – غالبا – لم تكن تعمل إلا شهور الشتاء . فإذا جاء الصيف ، انفرط عقد الفرق. وراح كل ممثل لحاله . حتى تعود الدورة من جديد . ولهذا السبب، ينصح محمود المليجى مثلا ممثلا مثل فريد شوقى وهو فى بداياته . أن يقبل الوظيفة الحكومية ، رغم مرتبها الضئيل . لأن التمثيل ليس له أمان . فهو يعمل اليوم، وقد لا يعمل غدا . وعندما مثلت فاطمة رشدى أول أفلامها «فاجعة فوق الهرم» – الصامت – عام ١٩٢٨ والذى أخرجه بدر لاما ، كانت فى المسرح تعد الموسم الثالث لفرقة فاطمة رشدى وهى بطلة الفرقة . وكان الموسم يضم مسرحيات «بحد السيف» ترجمة خليل مطران وبشارة واكيم . «فوت» من تأليف چورچ فيدو وترجمة استيفان روستى . «الامبراطور» ترجمة بشارة واكيم . «غليوم الثانى» و«جمال باشا» تأليف وداد عرفى . «عواصف» تأليف انطون يزبك . «المائدة الخضراء» و«أما ليلة» ترجمة عزيز عيد . «مونت كارلو» ترجمة استيفان روستى . «الدكتور» اقتباس سليمان نجيب. «يوليوس قيصر» لشكسبير ترجمة أحمد رامى .

لقد مثلت فاطمة رشدى للسينما ١٥ فيلما . بدأتها بفيلم «فاجعة فوق الهرم» عام ١٩٢٨ – كما قلنا – وأنهتها بفيلم



فاطمة رشدى وبدر لاما فى « فاجعة فى الهرم »

«دعونى أعيش» ١٩٥٦ ، أى أنها مثلت هذه الأفلام القليلة فى ٢٨ سنة ، وكان «فاجعة فوق الهرم» هو الفيلم الثالث فى تاريخ السينما المصرية ، فقد سبقه فيلما «ليلى» و«قبلة فى الصحراء» ، لهذا ترتبط فاطمة رشدى .. ببدايات السينما المصرية. ولا يستطيع منصف أن يلغى دورها الرائد فيها ، لكن بين بدايتها فى السينما ، وبدايتها المسرحية ، كان هناك تاريخ آخر .

البداية

ليس شيئا محسوبا فى حياتها ، أن يكون المسرح قدرها ، ولكنها الظروف . ولدت فاطمة رشدى محمد بالاسكندرية عام ١٩٠٨ ، وهى واحدة من أربع بنات هن عزيزة وفاطمة ورتيبة وانصاف ، توفى والدهن، وهن صغيرات ، كانت شقيقتها الكبرى عزيزة تتمتع بصوت جميل ، فانضمت إلى فرقة أمين عطا الله التى تعمل فى الاسكندرية ، حوالى عام ١٩٢٠. ولم يكن ذلك ، إلا لأن الحالة المادية للأسرة ، كانت سيئة . تحكى فاطمة رشدى فى كتابها «كفاحى فى المسرح والسينما» عن تلك الفترة فتقول : «كنت طفلة صغيرة لم أتجاوز عامى العاشر ، أمشى بين أمى وأختى التى تكبرنى فى شوارع الاسكندرية كل مساء ، ممسكة بيد كل منهما ، وأنا بينهما أسير مرحة نشيطة إلى مسرح أمين عطا الله الذى كانت تعمل فيه أختى . فأستمع إليها وأنا

جالسة فى الصالة . فأردد معها أغنياتها بصوت لا يسمعه غيرى . فإذا صعدت بعدها السيدة فتحية أحمد – اشتهرت بلقب مطربة القطرين – وكانت من الأصوات الكبيرة فى عالم الغناء . حتى قيل إنه لولا ظهور أم كلثوم ، لكانت فتحية أحمد هى صاحبة المكانة . وحتى قيل أيضا إن أم كلثوم كانت تطرب لسماعها – فغنت أغانيها هى الأخرى، رأيتنى أرددها معها بصوت مرتفع، حتى حفظتها عن ظهر قلب . ثم تحكى بعدها :« ثم لم أعد أقنع بالاستماع إلى أختى وإلى فتحية أحمد فى صالة المسرح . فتسللت إلى الكواليس واتخذت لى بينها مكانا » . هكذا اقتربت فاطمة رشدى من عالم الفن . مرة لأن أختها تعمل به . ومرة عندما تصبح داخل كواليسه . وكانت واحدة من الأغنيات التى حفظتها أغنية سيد درويش «طلعت ياما أحلى نورها» . وحدث أن وقع خلاف بين أمين عطاالله وفتحية أحمد ، التى طلبت أن تتقاضى أجرها قبل رفع الستار . وأصر أن يدفع لها آخر الليل . فغضبت وتركت المسرح . ووقع أمين عطاالله فى مشكلة . من يغنى بدلا من فتحية !! دائما تأتى المصادفة، أو يلعب الفن لعبته . وهى مسألة سائدة فى حياة الفنانين . أو فى الفن المصرى ذاته . وجرت عينا أمين عطاالله تبحث بين أعضاء الفرقة ، حتى توقفت عند هذه البنت الصغيرة التى يراها كل ليلة فى الكواليس . يراها تغنى منفعلة . ويقع اختياره عليها . ورفع الستار . وغنت فاطمة رشدى محمد أغنية سيد درويش ، وكانت هذه أول مرة تقف فيها على المسرح ، وصفق الجمهور مندهشا . وفى ليلتها ، كتب على فاطمة رشدى ، أن يكون المسرح قدرها وليس السينما . كان ذلك عام ١٩١٨ : أى قبيل قيام ثورة ١٩١٩ ، والتى لعب المسرح فيها .. دورا . فقد كانت الأجور ملتهبة . وكان الفنانون – كمواطنين .. مصريين – منفعلين بالزعامة فى سعد زغلول . وحتى أن سيد درويش ، يحسب كابن من أبناء هذه الثورة ، التى أشعلت فى نفسه ثورة الغناء التى صنعها، والتى لاتزال تؤثر فى الغناء الشرقى ، ويكون لها امتداداتها وتلامذتها ، من السنباطى وعبد الوهاب وزكريا أحمد وحتى بليغ حمدى .

سيد درويش

تحكى فاطمة رشدى ، تكمل تلك الليلة التى كتب فيها .. عليها ، أن تصبح حياتها هى المسرح .. وليس السينما . تقول : «كان سيد درويش فى الصالة بين الجمهور . وسمع غنائى فطرب له . فصعد إلى المسرح وسأل عنّى أمين عطاالله . فدله على أمى فحدثها فى شأنى . واقترح

أن نسافر إلى القاهرة لنعمل فى فرقة سيؤلفها . هذا إلى أن ميدان الفن فى العاصمة الأولى ، أرحب منه فى العاصمة الثانية . ودفع لها عشرة جنيهات» . مرة أخرى ، يدفعها القدر دفعا إلى المسرح . لكن ما حدث أن الفرقة التى كان ينوى تكوينها سيد درويش ، لم تظهر . لكن سيد درويش لم يتخل عنهن ، فأخذهن إلى نجيب الريحانى ، الذى رفض أن تعمل مثل هذه البنت الصغيرة فى فرقته . وأرشدهن إلى فرقة تحتاجهن ، وتعمل فى بورسعيد . وشددن رحالهن إلى هناك . وكانت الصدمة . فلم تكن فرقة مسرحية . لقد كانت فرقة سيرك . ورغم الصدمة، فلم يكن أمامهن إلا قبول العمل فيها . غير أن التجربة كلها باءت بالفشل ، لأن الجمهور لم يحسن استقبالهن . تحكى فاطمة رشدى ماحدث : «فى الليلة الأولى يوم وصولنا وقفنا فى حلقة السيرك والجمهور من حولنا ، وعن يميننا وشمالنا، ومن أمامنا وخلفنا . وشرعنا نغنى . فاسمعنا المتفرجين الذين فى مواجهتنا ، والقريبين من حولنا . ولكن الذين من خلفنا لم يسمعوا شيئا . وصاحوا بنا : شفنا إيه من وشكم، علشان تدونا ظهركم . فلم نر بدا من اللف والدوران فى الحلقة لنرضى الجميع . وبعد دورتين وجدنا أنفسنا غارقين فى موجة من الضحك لم نقو على مقاومتها . وتاهت الكلمات وسقطنا على الأرض من شدة الضحك من هذه المهزلة . وضج المتفرجون . بعضهم يضحك منا . وبعضهم يصيح ساخطا علينا. وحدث هرج شديد ، لم يجد معه صاحب السيرك، إلا أن يرسل إلينا المصارع الضخم، ليلتقطنى من الأرض بيمناه . ويلتقط أختى بيسراه . وأسرع بنا إلى الطريق فألقانا فى عرضه ». هكذا انتهت التجربة المرة. ولم يكن أمام الأم وابنتيها إلا العودة إلى القاهرة فى نفس الليلة . كان من الضرورى - البحث عن مصدر للرزق ، ولم يكن أمام الأختين - فاطمة وعزيزة - إلا العمل فى مسارح روض الفرج ، ومنها إلى كازينو البوسفور الذى كان يقع فى ميدان رمسيس ، حيث غنت فاطمة الأغنيات التى كانت تحفظها ، وتجيدها .

قدر آخر يدخل حياة فاطمة رشدى ، ليربطها بالمسرح . ولم تكن السينما قد بدأت بعد . وحتى بعد أن بدأت ، ظل المسرح، هو قدرها . ويبدو أن فاطمة رشدى كانت من الجرأة ، حتى أنها تفكر فى ارتياد المقاهى التى يجلس عليها الفنانون ، من كتاب المسرح ، ومخرجيه، وممثليه . فهى تذهب إلى مقهى الفن ، حيث الجلسة الدائمة التى كانت تضم

محمد تيمور وأمين صدقى ونجيب الريحانى وغيرهم. وهناك عرفت عزيز عيد، الذى سيلعب الدور الأكبر ، والأهم فى حياتها . لم تكن فاطمة تعرف القراءة والكتابة ، لأنها لم تدخل مدرسة ، لكن عزيز عيد ، يصبح مدرسها . فعلمها القراءة والكتابة . وعلمها التمثيل أيضا . غير أن عزيز عيد سافر إلى ايطاليا ليقنع يوسف وهبى بالعودة إلى القاهرة ، حيث كان يدرس هناك . وحتى يكونا فرقة مسرحية . كانت فاطمة رشدى ، لاتزال تغنى فى كازينو البوسفور . لكن عالما جديدا ، كان قد انفتح أمامها . ولم يكن هذا العالم سوى المسرح . ولم يكن فاتح هذا العالم سوى عزيز عيد . ولذلك ، ظلت تنتظر . لتعرف المزيد عن هذا العالم السحرى الذى حدثها عنه . وعاد عزيز عيد، وكان يوسف وهبى قد ورث عن أبيه عبد الله وهبى باشا ، ثروة جيدة . فقامت فرقة رمسيس . وعرض عليها استاذها عزيز أن تنضم للفرقة . فكانت هذه أول خطوة حقيقية لها .. داخل هذا العالم الجميل . وفتحت فرقة رمسيس أول موسم لها عام ١٩٢٣ بمسرحية «المجنون» . وجاءت بعدها مسرحية «الذهب» لديكنز ، وفيها مثلت فاطمة دورا صغيرا . كانت لاتزال صبية . ولذلك كانوا يسندون لها أدوار الصبيان . كانت قد بلغت الخامسة عشرة . وبدأت بوادر الشباب تنفجر فيها. فظهر المحبون لكنها كانت قد وقعت فى غرام «أبو الفنون» – المسرح . وكان أستاذها يحوطها بعينيه فلا تغيب عنه . ولا يغيب هؤلاء الذين يدورون حولها . من يمنيها بالزواج . ومن يغريها بأوربا . شباب أولاد عائلات . تحكى فاطمة رشدى عن علاقتها بعزيز عيد : «بدأ عزيز يفصح عن حبه . لكن بطريقة أخرى، تجنبه تذكر الفارق الشاسع بين سنى ، وسنه . فاختار لى مدرسين ليعلمونى اللغة العربية. والقرآن الكريم والأدب والرسم . وكان يدفع رواتبهم من راتبه . فالرجل يحبنى . ويحب أن تكون حبيبته فى مستوى من الثقافة يؤهلها لأن تكون تلميذة له » . أخذ عزيز يعد تلميذته إعدادا جيد للمسرح . فيصحبها إلى مشاهدة الفرق الأجنبية التى تأتى إلى القاهرة . ويأخذها إلى المتاحف . ويقدم لها الكتب . وسط ذلك كله ، يأتيها صاحب كازينو البوسفور، وكانت قد انقطعت عنه . جاء يغريها بالعودة للغناء . لكنها كانت قد اختارت طريقها . المسرح . حاول أن يقنعها بأن راتبها الذى يصل إلى أحد عشر جنيها شهريا، سوف تكسبه فى ليلة. لكنها رفضت . وعلى حد تعبيرها قال لها: «انتى غاوية فقر» . ومضى عامان، وفاطمة مستغرقة فى الأدوار الصغيرة . حتى

أسند لها عزيز دورا كبيرا فى مسرحية «غادة الكاميليا» امام يوسف وهبى وروز يوسف، فحققت نجاحا أدهش استاذها نفسه . وتزوج عزيز عيد من تلميذته بعد أن أشهر إسلامه . لكن الفرصة الكبيرة التى تنتظرها فاطمة ، لم تكن قد حدثت بعد. لكن عزيز كان يرى الفرصة قادمة فى الطريق . كانت بطلة فرقة رمسيس روزااليوسف - وكان يوسف وهبى ، يخشى دائماً أن تترك الفرقة . لأنها دعامة رئيسية فيها . لكن حدث ما وضع فاطمة رشدى فى المقدمة . فقد حدث خلاف بين يوسف وروزا . لكن هذه المرة ، لم يعبأ يوسف بالخلاف . فقد كان يرى فاطمة وهى تتقدم بسرعة . وعندما تركت روزا الفرقة. أصبحت فاطمة رشدى هى البطلة. وقدمت أدوار روزا . وحققت نجاحا كبير .

كانت أحلامها تقف دائما عند سارة برنار ، الممثلة العالمية زائعة الصيت . وكانت تتمنى أن تمثل أدوارها . فتحقق لها ذلك بعد أن أصبحت بطلة فقدمت روايات : «توسكا» . «غادة الكاميليا» . «الحقد». «اللهب» ، «الجبار» . وحققت شهرة واسعة ، حتى اطلقوا عليها لقب «سارة برنار الشرق» .

●باع الصالون

وبرغم أنها مثلت أدوار «سارة برنار» وحازت هذا اللقب الذى أسعدها . فإن رواية بعينها ، كانت قمة أحلامها . ولم تكن هذه الرواية سوى مسرحية «النسر الصغير» أعظم أدوار سارة برنار . وتحقق لها ما حلمت به مع فرقة يوسف وهبى أيضا . لكن فجأة دب خلاف بين يوسف وعزيز عيد ، ترك على أثره عزيز الفرقة ، وبدأ فى تكوين فرقة مسرحية . ولما لم يملك المال، فقد باع صالون البيت .. بمائة جنيه ، وظهرت إلى الوجود فرقة فاطمة رشدى . وقدمت أول أعمالها .. رواية «الحب» أو «أدريان ليكوفرير» من تأليف سارة برنار وترجمة حبيب جاماتى .. وروايات أخرى . وبرغم النجاح الذى حققته الفرقة ، فإنها .. أفلست فى النهاية، وظلت فاطمة وظل عزيز يفكران فى حل لمشكلتهما . فالفرقة يجب أن تبدأ موسمها الثانى . لكن من أين المال . مرة أخرى تسوق المصادفة إلى طريق فاطمة رشدى، أحد رجال البورصة ، ايلى درعى، المعجب بها ، والذى يتابع أعمالها . وعرف المشكلة ، ووضع لها الحل . ولم يكن سوى رصيد بمبلغ عشرة آلاف جنيه مرة واحدة. وبدأت الفرقة موسمها الثانى . فقد توافرت لعزيز عيد الأموال التى تجعله قادرا على تحقيق حلمه كمخرج . وتحقيق أحلام حبيبته وزوجته فاطمة رشدى . وجاء الموسم الثانى بمسرحيات «مانون

ليسكو» ترجمة حبيب جاماتي . وكان من أعضاء فرقتها حسين رياض . بشارة واكيم ، عباس فارس ، استيفان روستي، عبد السلام النابلسي . وكان هذا الموسم عام ١٩٢٧ . نفس العام الذى بدأت فيه السينما . وعندما قدمت فرقة فاطمة رشدى موسمها الجديد ، جاء أول عمل لها على الشاشة الفضية حيث مثلت فيلم «فاجعة فوق الهرم» عام ١٩٢٨ . وفى نفس العام قدمت السينما المصرية أفلام «سعاد الغجرية» . «البحر بيضحك ليه» – وهو غير «البحر بيضحك ليه» الذى مثله محمود عبد العزيز ، ونال جائزة فى مهرجان القاهرة السينمائى الأخير – ثم فيلم «بنت النيل» و«غادة الصحراء» .

أول إنتاج

يبدو أن السينما أدهشت فاطمة رشدى هى الأخرى . فما إن انتهت من فيلمها الصامت «فاجعة فوق الهرم» ، حتى قررت أن تدخل ميدان الانتاج . وانتجت أول فيلم تحت اسم.. «تحت ضوء الشمس» من تأليف واخراج وداد عرفى . تقول فاطمة فى مذكراتها : «لما عرض على الفيلم فى عرض خاص لم يعجبنى ، فحملته وذهبت إلى صحراء مصر الجديدة، وأحرقته وأنا راضية . ولم أعبأ بالأموال التى أنفقتها على هذا الفيلم» . لكن عاملا جديدا .. دخل حياة فاطمة وعزيز ، تتحدث هى عنه : «لكن الغيرة من نجاحى ، ووقوف الصديق الغنى – ايلى درعى – بأمواله بجانبى، أباحا لكثير من الحاقدين ترويج شائعات السوء عنى وعن سيرتى . مما اضطرنى – أنا وعزيز – إلى الانفصال كزوجين – على أن تظل الرابطة المقدسة الأخرى بيننا – رابطة حب المسرح – وهكذا طلقنى عزيز فى هدوء» غير أن ذلك الطلاق ، لم يقطع صلة التعامل بينهما . فقد دخلا موسما جديدا فى المسرح . هى بطلته . وهو مخرجه واحدة من مسرحيات هذا الموسم، كانت مسرحية «يوليوس قيصر» التى مثلت فيها دور «انطونيو» ، وهو نفس الدور الذى مثله يوسف وهبى عندما قدمت فرقته نفس المسرحية فى نفس الموسم . فقد كان التنافس بينهما .. حارا . ونجحت فاطمة فى المسرحية . ولأنها كانت مقررة على طلبة الثانوية العامة فى ذلك التاريخ ، فقد قررت أن تعرضها للطلبة فى يوم الأحد والجمعة مجانا ، مساهمة منها فى معاونة الطلبة . ومن يومها أطلقوا عليها «صديقة الطلبة» . ولم تقف عروض فرقة فاطمة رشدى على حدود القاهرة فقط . بل كانت لها جولاتها فى أقاليم مصر.. وخرجت عن الحدود المحلية إلى العربية ، فعرفت تلك الأقطار فرقة فاطمة رشدى . وكانت أول فرقة تعرض فى المغرب . كما كانت أول

فرقة تعرض في العراق . لقد أخذها المسرح . ولم تستطع السينما أن تغريها . لكنها مع ذلك ، تعود إليها بين الحين والحين . ففى عام ١٩٣٣ قدمت فيلم «الزواج» ، الذى كان اسمه المبدئى «الزفاف» فى نفس الوقت الذى قدمت فيه عزيزة أمير فيلمها الثالث «كفرى عن خطيئتك» .ثمة ملاحظة فى بداية السينما . فقد كانت المرأة صاحبة نصيب كبير فى هذه البداية . فغير عزيزة أمير وفاطمة رشدى، كانت هناك بهيجة حافظ التى قدمت فيلم «زينة» - الصامت - اخراج محمد كريم والذى عرض عام ١٩٣٠ ، ويحمل رقم ٨ فى انتاج السينما المصرية . كانت هناك أيضا آسيا التى قدمت أول أفلامها «غادة الصحراء» عام ١٩٢٩ من اخراج واداد عرفى ، ثم اتبعته بفيلم - صامت - «وخز الضمير» من اخراج ابراهيم لاما . وبعده قدمت «عندما تحب المرأة» عام ١٩٣٣ و«عيون ساحر» عام ١٩٣٤ و«شجرة الدر» عام ١٩٣٥ و«البنكنوت» عام ١٩٣٦ ، «وزوجة بالنيابة» عام ١٩٣٧ . واستمرت آسيا طوال تاريخ السينما ، حتى أصبحت واحدة من أكبر منتجى السينما . جاءت تجربة فيلم «الزواج» الذى كتبته وأخرجته وقامت ببطولته بجوار انتاجها له أيضا . ثمة ملاحظة جديرة بالذكر فى حياة فاطمة رشدى . فالشجاعة فيها ، عامل من عوامل النجاح الذى تحققه . ربما لا تكون الشجاعة فقط ، وإنما حب المغامرة أيضا ،فهى مثلا تتجه إلى التأليف السينمائى والاخراج فى الوقت الذى كانت فيه السينما لاتزال تحبو ، وهى أيضا تمارس الاخراج المسرحى ، لكنها تعود بعد أول تجربة عندما تكتشف الجهد الهائل الذى يبذله المخرج . أيضا لجأت إلى ما نسميه الآن المونودراما . فقد رحلت إلى الجزائر وحدها ، لتقدم مشاهد من مسرحياتها ، دون أن يصحبها أحد . جاء فيلم «الزواج» أكثر نجاحا من فيلمها الأول «فاجعة فوق الهرم» . وكان واحدا من ستة أفلام أنتجتها السينما المصرية فى ذلك الموسم ، وهى أفلام : «عندما تحب المرأة» . «الزواج»، «جحا وأبو النواس» . «كفرى عن خطيئتك» . «أولاد مصر» . «الوردة البيضاء» .

الهزيمة

تظل السينما فى حياة فاطمة رشدى . وكأنها على الهامش فهى لا تضع كل جهدها .. فيها . إنما هى تعود إليها كل فترة . خصوصا وهى تحقق نجاحها الحقيقى فى المسرح من خلال فرقتها . ولذلك تعود إلى السينما مرة أخرى عام ١٩٣٦ بفيلم «الهارب» مع امتثال فوزى وعبد السلام النابلسى واخراج ابراهيم

لاما . وفى نفس العام .. تنتج السينما المصرية ١٣ فيلما من أشهرها : «وداد» ، «بسلامته عاين يتجوز» ،«ملكة المسارح» ، «البنكنوت» ، «زوجة بالنيابة» . وتعود إليها مرة أخرى عام ١٩٣٩ بفيلم «ثمن السعادة» مع حسين صدقى واخراج الفيزى أورفانللى . وكان واحدا من ١٥ فيلما انتجتها السينما فى ذلك العام . وكان بينها ، الفيلم الذى وضع فاطمة رشدى على خريطة السينما . ووضع مخرجه أيضاً . وأظن ، أنه لو لم يظهر فيلم «العزيمة» ، ما كانت فاطمة رشدى على الخريطة السينمائية . ولا كمال سليم أيضا . تحكى فاطمة عن لقائها بكمال سليم : «قابلت المخرج الشاب . وكانت هذه أول مرة ألقاه فيها . وتبينت من خلال حديثى معه ، أنه ذو حاسة فنية صادقة متوقد الذهن . وبدأ يحدثنى عن قصة «العزيمة» . وعن الآمال الكبار التى يعقدها على تعاونى معه، حتى يستطيع أن يخرج عملا فنيا كبيرا يتحدث عنه الناس . وكان قد أخرج فيلما قبل هذا اسمه «وراء الستار» ولم ينجح . ولخص لى القصة ، ورضيت عن دورى فيها . واتفقنا على العمل معا بعد ما وقعت عقده. وقد ذكر أن أجرى مائة وستون جنيها ولم أناقشه ». لكن اللقاء لم يكن فيلما فقط . لقد كان حبا أيضا . فقد أحب المخرج بطلته . تماما كما حدث مع عزيز عيد . تحكى فاطمة رشدى ، قصة ذلك البوح من كمال سليم لها . تقول : « أنا حبيتك . وأريد أن أتزوجك . صحيح أن مرتبى من الاستوديو ضعيف ، لا يزيد على عشرين جنيها . ولكن أعدك بأننى سأجعلك سعيدة . فقد يكون حظك معى أحسن ». ثم تقول : «ووافقت وكاد يطير من الفرح .. وانتقلت معه إلى شقتة المتواضعة فى الزمالك . وكان يسلمنى مرتبه اليسير فى أول كل شهر فأنفقه فى أيام معدودة ». وظهر فيلم «العزيمة» بطولة فاطمة رشدى وحسين صدقى وأنور وجدى وزكى رستم وعباس فارس ومارى منيب . قصة وسيناريو واخراج كمال سليم ، وحوار بديع خيرى . وكان فتحا جديدا فى السينما المصرية . حتى عد على قائمة أحسن مائة فيلم انتجتها السينما المصرية فى تاريخها . وجاء الفيلم السادس لفاطمة رشدى فى السينما عام ١٩٤١ وهو فيلم «إلى الأبد» عن قصة لسليمان نجيب ، سيناريو كمال سليم ، حوار بديع خيرى ، واشترك معها سليمان نجيب وراقية ابراهيم وزوجها السابق عزيز عيد، فى دور عربجى حنطور . وأثناء التصوير تعمد كمال سليم أن يوجه الاهانات إلى عزيز عيد ، بكل تاريخه المسرحى . تحكى فاطمة : «لكن كمال



فاطمة رشدى على المسرح مع بشاره واكيم

استمر فى الإساءة إلى العبقرى الذى لم ينجب الشرق مثله . محاولا النيل من كرامته » . وأمام ذلك المشهد الحاد الذى وجه فيه كمال سليم - الزوج الثانى - إلى عزيز عيد - الزوج الأول والأستاذ - وقفت فاطمة رشدى ، ورفضت ما يفعله كمال . ثم تركت الاستوديو . وتبعها كمال سليم ، وقامت مشادة بينهما ، انتهت بالطلاق. وجاء الفيلم السابع لها بعد عامين وهو فيلم «العامل» قصة حسين صدقى سيناريو أحمد كامل مرسى وحوار محمد عبد الجواد . وكان من المفروض أن يخرج الفيلم كمال سليم ، لكنه اختلف مع حسين صدقى - منتج الفيلم - حول الأجر . وكانت أسهم كمال بعد «العزيمة» قد ارتفعت تماما . لكن أحمد كامل مرسى هو الذى اخرج الفيلم . وفى تلك السنة انتجت السينما ١٥ فيلما . وفى نفس السنة قامت ببطولة فيلم «الطريق المستقيم» عن قصة وحوار يوسف وهبى ، وسيناريو واخراج توجو مزراحى . واشترك فيه يوسف وهبى وأمينة رزق وأنور وجدى . يمر عامان أيضا ، لتتقدم فيلم «بنات الريف» عام ١٩٤٥ ، وهو مأخوذ من إحدى مسرحيات يوسف وهبى الذى قام ببطولته وأخرجه . وكان واحدا

من ٤٢ فيلما انتجتها السينما المصرية فى ذلك العام .

● الزوج الثالث

فى نفس العام ١٩٤٥ مثلت فاطمة رشدى «مدينة الفجر» الذى كتبه وأخرجه محمد عبد الجواد ، واشترك فيه أنور وجدى ومحمود المليجى وزوزو ماضى . وفيه تزوج المخرج مرة ثالثة بطلته . وجاء عام ١٩٤٦ لتمثل فيلم «غرام الشيوخ» عن مسرحية «الأستاذ كلينوف» ، سيناريو واخراج محمد عبد الجواد وحوار يوسف جوهر . واشترك فيه يحيى شاهين ومنسى فهمى . وفى ذلك العام انتجت السينما ٥٢ فيلما . فى نفس العام تمثل فيلم «عواصف» قصة وحوار بديع خيرى وسيناريو عبد الفتاح حسن ، واشترك معها يحيى شاهين وزكى رستم وعباس فارس واخراج عبد الفتاح حسن . ثم فيلم «الطائشة» عن قصة وحوار يوسف جوهر سيناريو ابراهيم عمارة ، واشترك معها حسين رياض ويحيى شاهين ومارى منيب واخراج ابراهيم عمارة ، بعدها بعامين تمثل «الريف الحزين» تأليف محمد عبد الجواد واخراجه واشترك فيه يحيى شاهين ومحمود المليجى ودولت أبيض . وانتجت السينما ٤٩ فيلما فى ذلك العام . تمر سبعة أعوام قبل أن تعود فاطمة رشدى للسينما تشترك فى فيلم «الجسد» عام ١٩٥٥ سيناريو وحوار السيد بدير ومحمد عثمان واخراج حسن الامام . وهو الفيلم الذى وضع هند رستم واضحة على خريطة السينما . واشترك فيه كمال الشناوى وهند رستم وحسين رياض . ثم جاء آخر أفلامها عام ١٩٥٦ وهو فيلم «دعونى أعيش» عن قصة أمين يوسف غراب سيناريو حسين حلمى المهندس ، واشتركت فيه ماجدة ومحسن سرحان وكمال الشناوى وصلاح ذوالفقار وأخرجه أحمد ضياء الدين . لقد جرينا سنوات سريعة ، نرقب فيها ارتباط فاطمة رشدى بالسينما . وكما نرى فانه لم يكن ارتباطا وثيقا . فعندما مثلت فاطمة رشدى آخر أفلامها ، كانت قد بلغت الثامنة والأربعين. كانت فى عز نضجها . لكنها من البداية لم تضع السينما فى مقدمة اهتمامها . لكن المسرح كان قد دخل .. منطقة الظل . اشتركت فى الفرقة القومية . والمسرح العسكرى . وسافرت إلى أماكن كثيرة تعرض مشاهد مسرحياتها المشهورة . وكانت آخر رحلة لها إلى السودان . تقول: «انتهى عقدى مع المسرح العسكرى . فاتفقت مع بعض الزملاء .. على القيام برحلة إلى السودان ، فاستقبلونى استقبالاً كريماً . وقدمت للمواطنين فى القطر الشقيق بعض القطع الفردية . وبعض المشاهد التمثيلية» . ثم تقول : «وعدت إلى القاهرة ، فاتصلت بى صفية حلمى صاحبة كازينو جرانادا فى ميدان

الأوبرا ، طالبة أن أقدم على مسرحها بعض المشاهد التمثيلية ، فلبيت طلبها . وأقبل كثير من العائلات على هذا الملهى ليشاهدوا ما أقدم وما أعرض . ثم دعاني المسرح الحر لأمثل دور «زبيدة العالمة» فى رواية «بين القصرين» لنجيب محفوظ .

● كلمة ختام

هكذا قطعت فاطمة رشدى حياتها بنت الاسكندرية الصغيرة ، التى عرفت الجوع فى القاهرة ، ثم أصبحت أشهر نجمة مسرحية عرفها تاريخ المسرح المصرى ، جابت الدنيا شرقا وغربا ، عاشت عند مستوى القمم ، اعطت للمسرح عمرها كله ، وأعطت للسينما ما استطاعت ، وسط عطاء المسرح أن تعطيه. فاطمة رشدى لاتزال بيننا ، ولكن، ماذا قدمنا لها ، هى نفسها تختم مشوارها بتساؤلات ، تقول : «فاطمة رشدى التى ضحت كثيرا ، وكافحت كثيرا .. فى سبيل الفن ، والتى انفقت الألوف على الروائع الفنية والعالمية ، والتى حملت على كتفها وهى صغيرة مجد مسرح رمسيس فى أول عهدها ، ثم فى فرقتها بعد ذلك ، فاطمة رشدى التى عرض عليها الكثيرون من السينمائيين والمسرحيين والإذاعيين ومخرجى التليفزيون العمل معهم ، فاطمة رشدى التى منذ طفولتها ساقها القدر القاسى إلى ساحة المسرح ، وعانت خلال كفاحها المرير الإرهاق والتعب ، رغم الأضواء وتصفيق الجماهير واعجابهم ، سواء فى البلاد العربية أو فى باريس أو فى لندن ، فاطمة رشدى التى منحتها الدولة وسام الممثلة الأولى فى المسرح والنجمة الأولى فى السينما ، فاطمة رشدى التى كافحت كفاحا عريقا فى المسرح ، وكفاحا عريقا فى السينما ، هل كان الجزاء لى بعد هذا كله بقدر ما قدمت ، وضحيت ، لست أدرى .»

بهذه الكلمات الحزينة تماما .. تغلق فاطمة رشدى الستار على حياتها المسرحية التى بدأتها صبية ، وعلى حياتها السينمائية التى بدأتها شابة ، لكن تظل فوق الستار كلماتها الأخيرة « هل كان الجزاء لى بعد هذا كله ، بقدر ما قدمت ، وضحيت ، لست أدرى ». لقد دخلت السينما على فاطمة رشدى وهى نجمة ، وخرجت منها – فاطمة ، بعد أن تراجع المسرح ، واستمرت السينما فى طريقها ، تعلو مرة وتهبط مرة ، حتى وصلت إلى أزمتها الخانقة التى تعانيها الآن ، وتظل فاطمة رشدى – سارة برنار الشرق – هناك ، بعيدا عن السينما واضوائها ، وهى ترقب – ربما – كل ما حدث ، ومازال تساؤلها يتردد : لست أدرى !!

اعترافات
يوسف وهبى

عودة الفنان
الى البيت



اختار يوسف وهبى عنوانا لمذكراته التى نشرها فى ثلاثة أجزاء، وتوقفت وقائعها فى نهاية العشرينات .

هذا العنوان هو «عشت ألف عام» مما يعكس أى حياة عاشها ذلك الفنان الكبير، على المستويين الشخصى والعام. ورغم أن مذكرات وهبى قد نشرت فى ثلاثة أجزاء، فإنه من الواضح أن كل هذه السطور قد ضاقت فعلا بذلك العالم الرحب الذى عاشه الفنان .



ولأن مذكرات يوسف وهبى قد وقفت عند سنوات شهدت ميلاد السينما فقد بدا أن كل هذا التاريخ الطويل من عطائه للسينما لم يأخذ ما يستحقه فى مذكرات الفنان الذى عاش حسب منظورنا مائة ألف عام. ومن المهم الاشارة إلى بعض هذا العطاء. بعد أن نقتبس من المذكرات ماذكره عن السينما .

فقد اشار أنه فى الموسم المسرحى لعامى ١٩٢٧، ١٩٢٨ اشترى سينما تعرف باسم «الشعب» كانت تقع خلف مسرح رمسيس، وهى دار من الدرجة الرابعة رغب صاحبها الارمنى أن يبيعها بمبلغ ستة آلاف جنيه. فما كان منه إلا أن باع خمسين فدانا من ممتلكاته فى السنبلاوين من أجل شرائها، وحولها الى مخازن للمناظر والاثاث، والملابس واتيليه «مرسم للمناظر» وقد ساعده فى هذا على الاستفادة من جهود فنانين شهيرين أحدهما المصرى على حسن. والثانى «ديلامار» الايطالى .

وفى مذكراته أيضا أشار يوسف وهبى الى أن فيلم «زينب» الصامت كان من انتاجه ، وحول هذه التجربة يقول «كان إخراج الفيلم عالى المستوى. برغم أن الاستاذ كريم قد استعان بكاميرا بدائية.. ومعدات ضوئية من الصفيح ،

من المسرح إلى السينما

وفى مذكراته أشار يوسف وهبى الى أن علاقته بالتمثيل السينمائى، بدأت فى العقد الثانى من هذا القرن، حيث ظهر فى أدوار هامشية فى أفلام إيطالية، حيث سافر إلى روما لدراسة هندسة الكهرباء. ومن هذه الأفلام «عين الثعبان» و «رجل لاينهزم» من إخراج صبحى أرمندس ثم «اللعنة» لانطونيو مورينو .

لكن الغريب أن وهبى الذى أنتج فيلما عربيا مهما لم يشأ أن يقترب من التمثيل. وهو الذى كان اسمه كفيلا بانجاح الفيلم تماما فترك البطولة لشاب مبتدىء يدعى سراج منير. فقد كان وهبى مشغولا فى الموسم المسرحى تلك السنة، وايضا باجراء بعض العمليات الجراحية.

ورداً على مثل هذه التساؤلات فإن يوسف وهبى لم يتأخر عن المشاركة فى بطولة فيلمه القادم، الذى أسند اخراجه الى صديقه محمد كريم تحت عنوان «أولاد الذوات» فى عام ١٩٣٢ وشاركته البطولة الممثلة المسرحية أمينة رزق والممثلة الفرنسية «كوميت رارقويل» وهو أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما المصرية.



يوسف وهبى ومارى منيب فى « الناس اللى تحت »

هذا الفيلم أثار الكثير من ردود الفعل، حيث أنه مستمد من قصة حقيقية عرفتها المحاكم الفرنسية فى تلك الآونة حول امرأة تدعى مرجريت فهمى، وقد غير وهبى بعض وقائع الفيلم عن حمدى بك الذى يخون زوجته المصرية مع امرأة فرنسية. ثم يهرب معها الى باريس ولكن هذه المرأة تخونه بدورها. فيقتلها. وقد أضاف وهبى حوادث أخرى للفيلم، حيث يعود حمدى بك بعد سنوات الى القاهرة، ويقف على باب قصره فى ليلة زفاف ابنه بعد أن ترك الزمن أثره عليه . هذا الابن الذى يجد نفسه يمنح الرجل صدقة دون أن يعرف هويته، مما يدفع بحمدى أن يرمى بنفسه أمام المترو .

وفى عام ١٩٥٤، قرر يوسف وهبى أن يمارس الاخراج بنفسه، فقدم فيلمه الأول الدفاع . وفى رحلة يوسف وهبى تنوعت أدواره ، ولكن عينيه كانتا دائما على الاعمال الكلاسيكية المسرحية. ولذا فان أداءه السينمائى كان أقرب الى المسرحى. من حيث تضخيم الاداء ومحاولة تجسيد الصوت، وقد ظلت هذه السمة مرتبطة به حتى بداية الخمسينيات فكانت واضحة فى أفلامه الاولى، خاصة تلك التى قام باخراجها. ومن هذه الافلام على سبيل المثال «المجد الخالد» و «ليلة ممطرة» و «ليلى بنت الريف» و «عاصفة على الريف» و «أولاد الفقراء» و «ليلى بنت مدارس» .

الخارج على القانون.. يدافع عنه

وقد حاول يوسف وهبى أن ينقل مجده المسرحى الى الشاشة فى افلامه مثل «كرسى الاعتــــراف» و «ســـفير جهنم» و «بيومى افندى».. لكنه عندما انتقل الى أداء الادوار الصـــغيرة بدأ يكتسب طبيعية ملحوظة خاصة فى أدواره مثل « عهــد الهوى » و « حبيبى الاسمر » و « ميرامار » و « مال ونساء ».. ..

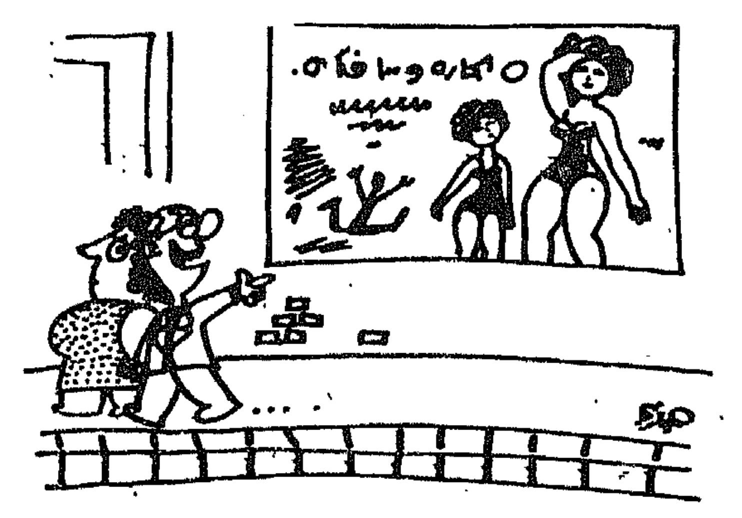
كما أكسب يوسف وهبى وادواره السينمائية انسانية، وامتلك حسا كوميديا متميزاً فى أفلام من طراز « بيت الطاعة » و « الناس اللى تحت » و «اشـــــاعة حب».. و «البحث عن فضيحة» ..

وقد تعددت أدوار الفنان ، فهو غالبا الخارج عن المألوف، والذى عليه أن يدفع ثمن طيشه ونزواته فى «عاصفة على الريف» .. لكنه يجسد النبل، ويحاول أن يبدو شخصا ملتزما بالمبادىء الانسانية من أجل الدفاع عن القيم الكبرى فى «الافوكاتو»، و«ابن الحداد» و «الفنان العظيم».. وقد تكررت بعض أدواره من فيلم لآخر، وكأنها نسخة واحدة، مثل دور الفنان الكبير مكتشف المواهب الفنية فى «حبيب الروح»، و «بحر الغرام» وهو الذى يفرق بين المطربة ليلى وزوجها فى الفيلم الأول بادعاء أن الفن أكثر خلودا من الحياة الزوجية ، يفرق بين الفتاة وحبيبها فى بحر الغرام وهو الذى يقدم لكل امرأة، موهوبة أحسن فرص حياتها، لكن هذه المرأة لاتلبث أن تهجر هذا العالم عائدة الى حبيبها مرة أخرى .

وإذا كان يوسف وهبى قد ظهر باسمه الحقيقى فى فيلم «غزل البنات» فانه كان خارجا على القانون فى فيلم «حبيبى الاسمر» لكنه لعب دور رجل القانون فى «حياة أو موت» و «مفتش المباحث» .

ولكن الدور السائد الذى تكرر فى مراحل حياته كان هو دور الفنان، المؤمن برسالة الفن وأهميته فى دفع المجتمع إلى الأمام. فبالاضافة إلى أدواره فى أفلام سابقة الذكر فانه قد جسد شخصية الفنان الملهم فى أدواره الشهيرة فى «غرام وانتقام» و«حكايتى مع الزمان» . وفى هذا الفيلم الأخير، بدأ يوسف وهبى رجلا بسيطا، يرتدى «كاسكيت» الفنان الشهير. ويحاول أن يلم كل أبناء الفرقة حوله، وأن يحل لهم مشاكلهم الخاصة، ويعيد بطلة الفرقة الرئيسية إلى زوجها، حتى ولو كان ذلك على حساب الفن.

ـ الجمهور عايز كده !!



ـ طبعا فيلم فكاهى ، حتى شوف الستات اللى فيه شكلهم ايه !



اعترافات



من مذكرات نجيب الريحانى

زمن الانتقام من السينما

عكف الكثيرون من نجوم السينما الكبار على كتابة مذكراتهم الخاصة، وفى هذه المذكرات كشفوا عما دار فى كواليس حياتهم، وأفلامهم التى أصبحت جزءاً من ذات المشاهدين. وقد تعرفت الاجيال الشابة الحالية على الريحانى باعتباره الاستاذ حمام، و « أبو حلموس »، وسى عمر، ولم يسعدها الحظ أن تتعرف على الريحانى كممثل مسرحى قدم شوامخ الأعمال الكوميدية فى الثلاثينيات والأربعينيات.

والريحانى ، اعتبر نفسه ممثلا مسرحيا فى المقام الأول، وقد بدا هذا من الوقائع التى ذكرها فى مذكراته المنشورة فى كتاب الهلال فى يونية ١٩٥٩. حيث أفرد الكثير عن عمله كممثل مسرحى، وبدا ضنينا فى كتابته عن السينما. فكتب هذه الصفحات التى تجلت فيها

شخصيته وخفة ظله، ومن الواضح أنه قد ألف هذه المذكرات قبل أن يقوم ببطولة أشهر أفلامه مثل «سى عمر»، و«غزل البنات» الذى مات قبل أن يشاهده مع الجماهير.

فى عام ١٩٣٣، وصلتنى برقية من الاستاذ اميل خورى، الذى كان سكرتير تحرير جريدة الأهرام، يحمل تحويلا بمبلغ خمسين جنيها ويطلب منى أن أوافيه بباريس، لتصوير فيلم كان قد حدثنى عنه وقت مرورى بباريس. فقمت على عجل بعد أن طلبت من زميلى بديع خيرى أن يعد نفسه للحاق بى حين أرسل برقية باستدعائه.

ووصلت إلى باريس وقوبلت بالحفاوة اللازمة، وما هى إلا يومان ثلاثة وبدأت أفهم الفولة!! وايه هى الفولة ؟ هى أن عم خورى أخذ المقاولة من شركة جومون لحسابه هو، وجاء يقنعنى بقبول الاشتراك معه بنسبة الثلث، ثم قدم لى سيناريو من وضعه هو، وذكر أنه مشرف لمصر وأنه سينال نجاحا لا نظير له.. وأنه.. إلى آخر الانهات اللى فى الدنيا!

اطلعت على السيناريو فوجدت أنه لا بأس به، إذا تركت لنا الحرية فى وضع الحوار الذى يدور بين ممثليه، وفى الحال أرسلت فى طلب بديع. ولكن قبل أن يصل الزميل، تقدم إلى اميل وأعطانى نسخة من حوار وضعه باللغة الفرنسية، وطلب إلى ترجمته إلى العربية، بحيث لا نخرج عنه قيد أنملة، فلما قرأته وجدت أنه لا يصلح بتاتا، وخاصة لجمهورى الذى عرفته وعرفنى، فحاولت أن أقنع الشريك (المخالف) بأن هذا الحوار فى مقدوره أن يسقط بدل الفيلم الواحد فيلمين أو ثلاثة، ولكنه أصر ولم يصغ لاى اعتراض. فصممت إزاء هذه الصلابة على التوقف عن العمل والعودة إلى الوطن، فظل بديع يهدىء من ثورتى، ويعمل على اقناعى بأن عودتى خاوى الوفاض إلى مصر ستطلق ألسنة الناس بالشائعات والأقوال، وستدع لحضورى فرصة النيل منى، وستكون النتيجة كيت وكيت.

وخشت هذه النصائح فى مخى، وزادها ثباتا أن جيبى كان فارغا حتى من ثمن تذكرة العودة، فقلت فى نفسى صهين ياواد يانجيب وأهو فيلم ويفوت ما حد يموت!

وبدأنا عملنا فى الفيلم – وقد نسيت أن أذكر لك باننا اخترنا له اسم (ياقوت) – بدأنا فى إخراجه باستوديو جومون يوم الاثنين وانتهينا منه نهائيا يوم السبت التالى، أى أننا كروتناه فى ستة أيام!

أما الداعى لهذه «الكروتة» و«الطلصقة»، فهو أن السيد خورى لم يكن يهمه إلا أن يضغط الميزانية. وقد كان، وبعد أسبوعين انتهت عملية المونتاج وجاء خورى ومن معه يجزلون لى

التهنئة ويقسمون إنني ... فشر هارى بور وشارل بوابيه ومش عارف مين ومين كمان، فهززت رأسى وطمأنتهم بأن الفيلم – مع هذا وذاك – لن تقوم له قائمة، ولن يلاقى أى حظ من النجاح.

أما لماذا نظرت إلى الفيلم هذه النظرة فذلك لانني صادفت مخرجا لا يفهمنى ولا أفهمه وسيناريست عقله زى الحجر وممثلين، سيدى ياسيدى، جمعناهم من الحى اللاتينى ومن جميع الملل والنحل، فمثلا احتجنا لشخص يقوم بدور أستاذ يلبس العمة والقفطان فلم نجد من نسند إليه الدور إلا شخصا فرنسيا لا يعرف من العربية حتى اسمها. وقس على ذلك بقية الأدوار المهمة وغير المهمة، أى أن صيغة منتهى الجموع بتاعة قلة البخت، قد تفضلت بمرافقتى فى ذلك الفيلم من بدايته إلى نهايته. ما علينا والسلام نقول إن نجاح هذا الفيلم بعد عرضه كان نسبيا لانه – كما قلت – لم يكن شعبيا وقد اقتنع ممول الفيلم بصحة ما ذهبت إليه ولكن بعد إيه .. بعد خراب مالطة.

وقبل أن أبارح باريس «ليمونى» على خمسين جنيها أخرى على أن أتناول حصتى فى الأرباح بعد عرض الفيلم فى مصر وعلى خيرا!

عودتى إلى المسرح

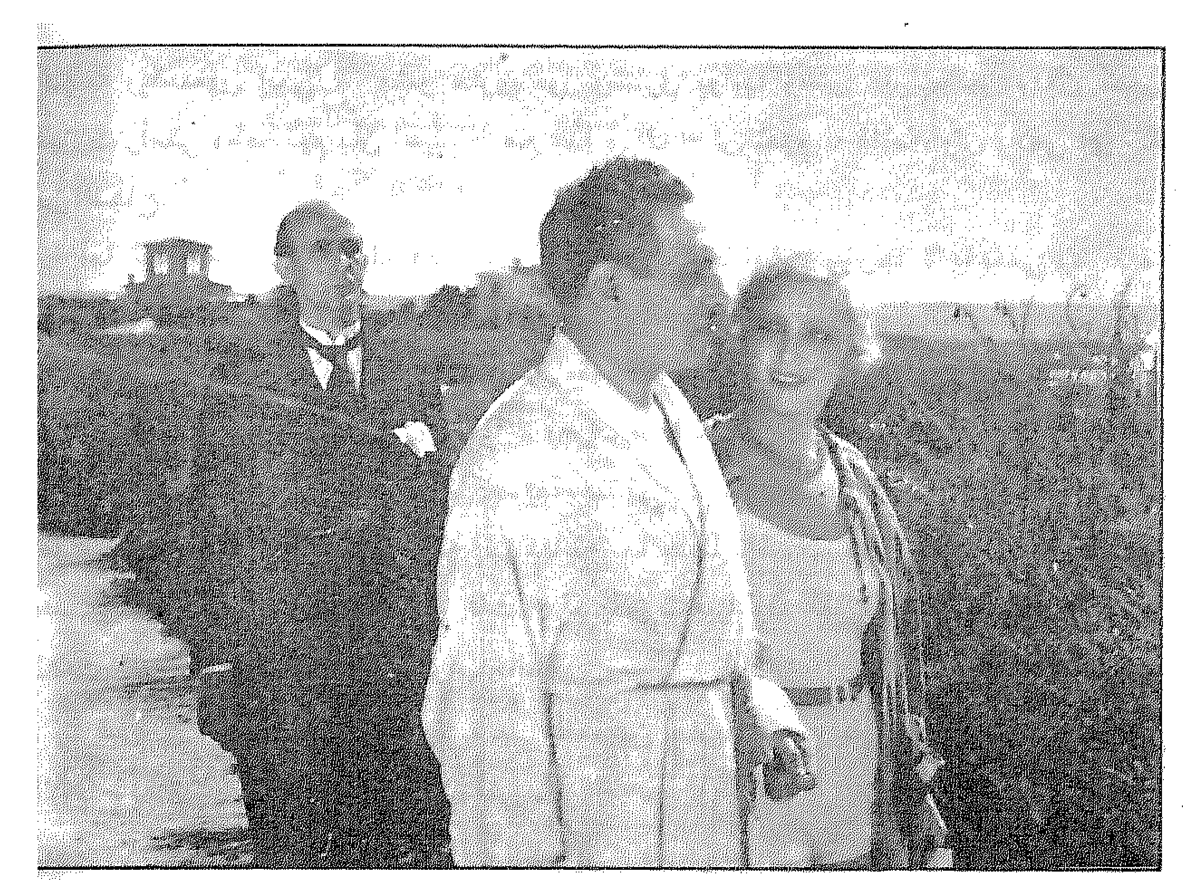
وفى هذه الأونة تسلمت – وأنا بباريس – خطابا من الحاج حفنى مدير تياترو برنتانيا يعرض عليَّ العودة إلى مصر لتوقيع عقد اتفاق معه على العمل فى مسرحه. ففكرت فى ذلك الفن الجميل الذى أحببته من كل قلبى، وتملكت هوايته نفسى، واحتل حبه فؤادى حتى صار كالحسناء التى أخلصت لى وأخلصت لها. فهل أستطيع هجر هذه المعبودة؟ كلا .. وألف مرة كلا !!

وعدت إلى مصر .. واتفقت مع الحاج مصطفى ، على أن يتكفل هو بالفرقة مما جميعه، بما فى ذلك الممثلات والممثلون، على أن أتقاضى أنا حصة معلومة. وهنا بدأت فى تنظيم حياتى ووهبت نفسى مرة أخرى للفن الذى عشقته بعد أن رفعت عن كاهلى عبء التفكير فيما عداه.

وأعددت مع الزميل العزيز بديع رواية «الدنيا لم تضحك» وما كدت أظهر على المسرح فى الليلة الأولى من التمثيل، حتى قابلنى الجمهور المحبوب بعاصفة من التصفيق عقدت لسانى، فطفر الدمع من عينى لحظات غمرنى فيها شعور لا أستطيع وصفه.

فيـــــلم ثان

وفى هذا الوقت تقدم إلى بعض المولين السينمائيين، وطلبوا الاتفاق معى على إخراج



فيـــــلم « ياقوت أفنـــــدى »

فيلم «بسلامته عاوز يتجوز»، وعرضوا أن أتقاضى منهم ثمانمائة جنيه مصرى وخمسة فى المائة من الايراد وشاورت عقلى، فاتضح لى أن هذه الجنيهات الثمانمائة مبلغ لا يستهان به، خصوصا فى وقت أنا فيه بحاجة إلى .. إلى أيه.. إلى مائة فقط.

ومن ناحية أخرى فإننى ذهبت إلى أن إخراج الفيلم الجديد قد يعوضنى ما فات فى سابقه (ياقوت)، لاسيما أن مدير الإنتاج الأخير قد أظهر لى منتهى الاستعداد فى أن يدع لى جميع المهام الفنية التى يقتضيها إظهار الفيلم فى مظهر لائق.

وجاء المدير المالى بشخص وفد من بلاد المجر، وقال لى إنه شقيق السينمائى الشهير «فاركاتش» الذى اقترن اسمه باسم فيلم «الموقعة»، مثل فيه شارل بوابيه.. وإنه.. وإنه .. إلخ.. فقلت له إننى لا أطمئن لمخرج أجنبى، حتى ولو كان من الذين أشرفوا على أفلام جريتا جاربو ومارلين ديتريش، لأنه لن يصل إلى حقيقة أخلاقنا وباطن عاداتنا، قلت هذا قبل أن أرى المخرج المذكور أو اختلط به، فلما تم ذلك زدت بقينا بما أدليت، واعتقدت أننى سائر



الريحانى وشرفنطح والقصرى (كواليس سى عمر)

بالفيلم الجديد فى نفس الطريق الذى رسم فى رصيفه القديم، وأن «شهاب الدين» لايزال يسعى وراءنا مطالبا بأخيه!!

وحاول المنتج أن يزيل مخاوفى فطمأننى بأنه سيتركنى أقبل ما بدا لى.

وبدأنا الفيلم، بل وقطعنا فى العمل شوطا بعيدا، كانت الحزازات أثناءه بينى وبين المخرج تزداد ضراما، لاننى كنت أشاهد بعينى منه عكس ما أريد، فقد كانت إرشاداته للممثلين فى المواقف الفكاهية باعثة على البكاء.. لا على الضحك.

وعرض الفيلم على المتفرجين، وكنت بين المتفرجين بالاكراه. وأصارحك أيها القارىء العزيز بأننى حين رأيت نفسى على الشاشة لم أكن أتصور أننى بمثل هذه الفظاعة المؤلمة، وأننى من السخافة على مثل هذه الدرجة التى ابتدعها المخرج من «صبيان» أفكاره البايخة، حتى لقد كان يتراءى لى - كمتفرج - أننى لو لقيت نجيب الريحانى عند الباب أثناء خروجى، لخلعت - يكرم من سمع - ونزلت ترقيع فى أصداغه إلى أن أوصله بيته العامر !

انتقام من السينما

وفى هذا الوقت كان حظى فى المسرح «ضارب» نار، وكأننى كنت أنتقم من خذلانى فى السينما، فقد شفيت غليلى ومعى بديع زميلى، ووضعنا كل همنا فى إخراج رواية كاملة المعانى. وكان التوفيق رائدنا بعون واحـد أحد ، فأتممنا تأليف رواية «حكم قراقوش»، وقد جاءت هذه الرواية بدعة من حيث الوضع والتنسيق، ومن ناحية وجود الفكاهة العذبة والتسلية اللذيذة، فى سرد حوادثها وفى رسم شخصياتها.

فلما رأيت نجاحها، حمدت الله الذى عوضنى عن السينما بهذا النجاح المسرحى الهائل، ولهذا عقدت نيتى من ذلك الحين على أن أهجر الشاشة بتاتا، وفى خشبة المسرح متسع لى، واطفاء لشهوتى الفنية وغذاء لروحى المتلهفة على الوصول إلى الكمال بقدر الامكان، ومن ثم رفضت جميع العروض السينمائية التى تقدم إلى بها كثيرون من الماليين ومن رجال الفن العديدين.

وبعد «حكم قراقوش» أخرجت «مين يماند ست»، فكانت هى الأخرى انتصارا لى مع أنها كوميديا من النوع «الناعم» ، إلا أن المتفرج تقبلها بقبول حسن، وحل الصيف فتأبطت ذراع زميلى بديع وقصدنا إلى جزيرة قبرص، وهناك هيأت لنا الظروف الصالحة وضع رواية «مندوب فوق العادة»، وكان فى عزمنا أن نفتتح بها موسم ١٩٤٦، ولكن الظروف المواتية مكنتنا من وضع رواية (قسمتى) ، التى افتتحنا بها ذلك الموسم، وأبقينا الرواية الأولى بمثابة احتياطى لنا. وأعترف بأن هذه هى أول مرة فى حياتى احتفظ فيها بما يسمى الاحتياطى.

وبعد عرض الروايتين «قسمتى» و«مندوب فوق العادة» فكرت فى إخراج رواية استعراضية نختم بها الموسم فأعددت العناصر اللازمة لها واشتركت مع الزميل بديع خيرى فى وضعها بعد أن أطلقنا عليها اسم «الدنيا على كف عفريت».

فيـــــلم ثالث

وفى أحد الأيام التى كنا نستعد لإخراج تلك الرواية على المسرح، وبينما كنت أرتدى ملابسى لموافاة الممثلين فى البروفة دق جرس التليفون وكان المتحدث زميلى بديع، يبلغنى أنه فى استوديو مصر، وأن الاستاذ أحمد سالم مديره يود رؤيتى سريعا. فسألت بديع : ألم يطلعك على أسباب هذه الرغبة؟ فقال كلا. وقبل أن أتوسع فى طلب معلومات من بديع تناول الأستاذ سالم بوق «الارزيز».. أنت فاهمنى ؟ الارزيز.. والارزيز هو التليفون بلغة المجمع

اللغوى، واسألوا أهل الذكر! وسمعت الاستاذ أحمد سالم يضرب لى موعدا أقصاه نصف ساعة ولكى يسهل مأموريتى أبلغنى أن سيارته ستكون أمام منزلى قبل هذا الموعد.

وأكملت ارتداء ملابسى، ورحت أضرب أخماسا فى أسداس. لاشك بأن مدير استوديو مصر لم يطلبنى بمثل هذه السرعة لاشترك معه فى مباراة شطرنج، والا عشرة دومينو أمريكانى، فلابد إذن أن هناك عملا اقتضى هذا الاستدعاء، وأن هذا العمل لن يكون إلا فيلما للاستوديو. لقد كان مجرد التفكير فى السينما يزعجنى، بعد ما رأيت منها فيما مضى، وبعد ما قاسيت ممن اشتركت معهم، ولذلك قضيت الطريق بين منزلى وبين الاستوديو، مفكرا فى طريقة الاعتذار «بذوق» عن ظهورى على الشاشة، وبزيادة علينا المسرح.. وبيننا وبين السينما ربنا!!

ووصلت الاستوديو وهناك لقيت الاستاذ أحمد سالم وحسنى نجيب وبديع خيرى. سلام عليكم. عليكم السلام، وبعد التحيات الطيبات، والمجاملات المتبادلات «معلهش ياإخوانا يافصحاء القافية حكمت»، فهمت من الاستاذ سالم أنه يسر الاستوديو أن يخرج فيلما لى .. آه وقعت الفاس فى الراس!! ولم أجد ما أجيب به غير أننى مشتغل إذ ذاك بإخراج رواية مسرحية جديدة وأنها تستغرق كل أوقاتى فأمهلنى حتى أنتهى منها.

ودارت بيننا مناقشة أكد لى فيها الاستاذ سالم أن روح التعاون بيننا ستكون وثيقة، ويظهر أنه أحس من ناحيتى بعض التردد أو الرغبة فى «الحمرقة»، فصارحنى بحقيقة كنت أجهلها، قال لى ما معناه أن الناس بدأوا يلوكون اسمك فى معرض الفشل فى السينما، وأن واجبك يدعوك إلى الدفاع عن نفسك بطريقة عملية، فقدم الدليل لاولئك القوم على أن الفشل الماضى أتى عن غير طريقك، لان العوامل التى أفسدت عليك سبيلك لن يكون لها وجود فى استوديو مصر.

كان هذا الكلام الحكيم وغيره كافيا لاقناعى، لاسيما وقد شعرت من خلال الحديث أن روح الصداقة تتمثل فيه، وأن الصراحة هى التى تمليه. كما تبين لى أن محدثى كان يرمى إلى أن يجعل هدفه الأول، وغرضه الاسمى، الوصول إلى النجاح دون كل الاعتبارات المتباينة... النجاح الذى يعود أثره لا لى وحدى - بل وللهيئة التى يشرف على إدارتها. وانتهت هذه الجلسة بالاتفاق المبدئى على الاشتراك فى إخراج الفيلم بعد الانتهاء من رواية «الدنيا على كف عفريت».

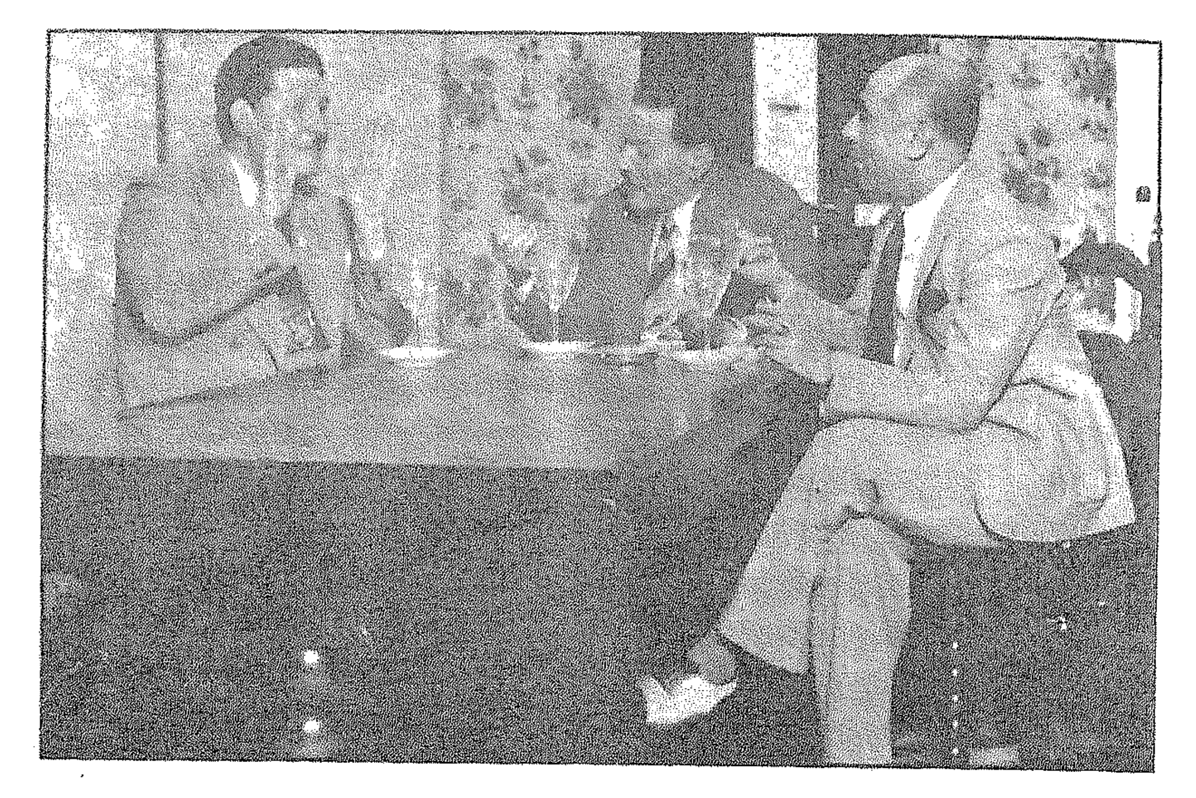
وفى هذه الاثناء ظهر فيلم «الحل الاخير» فكان نجاحه مشجعا لى على الاقدام، لأننا رأينا من الجمهور ناحية طيبة مطمئنة، هى أنه بدأ ينظر إلى العمل من حيث قيمته الفنية لا من حيث الشخصيات القائمة به. أقول إن هذا الاقبال الكبير على «الحل الأخير» زادنى طمأنينة، وطرد من مخيلتى شبه التردد الذى كان يلازمنى قبل مشاهدته، واشتركت مع بديع فى وضع فكرة السيناريو ثم ذهبنا إلى الاستوديو ولقينا الأستاذ أحمد سالم ، فعرضنا عليه فكرتنا ، ولكنه أمهلنا يومين قابلناه بعدهما فعرفنا منه أنه قائم فى الغد إلى أوربا، لاعمال تستدعى غيابه فترة. ثم قص علينا فكرة جديدة مفضلا جعلها أساسا للسيناريو الذى نضعه، ولاأجد غضاضة فى التصريح بأن هذه كانت المرة الأولى التى استحسنت فيها قصة لأى إنسان كان!

ووافقنى بديع على صلاحية هذه الفكرة، فعقدنا النية على بناء سيناريو «سلامة فى خير» على أساسها . وقد كان. وأود أن أشير هنا إلى أن اختيارنا كان قد وقع على اسم «أفراح» لإطلاقه على الفيلم، ولكن الاستاذ سالم فضل عليه اسم «سلامة فى خير» وقد كان.. برضه، وسافر الاستاذ أحمد سالم إلى أوربا بعد أن سلمنا للاستاذ نيازى مصطفى بصفته مخرجا للفيلم . وأنى لاذكر أننى صدمت هذا الفتى فى ذلك الحين بتصريح غير مستحب، لأننى لدغت من مخرجين قبله.. ولايلدغ الممثل من مخرج مرتين!! ولكن بمرور الوقت وبالاختلاط فى العمل عرفت قيمة نيازى، فاعترفت بخطئى السابق فى تقديره فهو كفء مخلص لفنه.

وكانت اجتماعات متعددة متتالية بينى وبين بديع ونيازى عالجنا فيها وضع السيناريو وربط موضوعه وحوادثه.

وهنا أكشف للقراء سرا لم يقف عليه واحد منهم، وهو أنه بعد أن تم من تصوير الفيلم أربعة أخماسه ولم يبق إلا خمسه، كانت هناك أجزاء من الفيلم لم ننته من تأليفها بعد تماما. كما نفعل فى رواياتنا المسرحية.. واللى فيهش ما يخلهش!

وسرنا فى عمل الفيلم وحولنا جو من التفاهم التام لم يكن لى به عهد من قبل، فقد كان المخرج يعمل فى حدود واجبه، وكثيرا ما عاوننا بأفكار ثاقبة، وآراء ناضجة، فكنا نحن الثلاثة نواصل العمل معا، وكل منا يشعر بأنه يؤدى فرضا واجبا يدفعه إليه الاخلاص والحرص على النجاح.



أنا وبديع خيرى .. ثنائى لم ينفصل ..

وقبل أن ننتهى من آلام الوقوف أمام الكاميرا آناء الليل وأطراف النهار، استلمنى المسرح. ولهلبنى الموسم فاقتحمته بروايات قديمة نزولا على نصائح الاعزاء من الاخوان واقتراحات المحبين من المتفرجين. ولكن ذلك لم يحل بينى وبين التفكير مع الزميل فى الرواية الجديدة «لو كنت حليوه».

ومع ذلك فإن أبراج المخ الغلبان، كانت حاتطير طيران، والذى زاد الطين بلة ما أصابه فى نهاية العمل بالاستوديو على أثر الاضواء التى كنت أقف تحت وهجها الساعات الطويلة، والتى تكفى من غير مبالغة لكهربة خزان أسوان، ولولا أن الله قيض لى بعض الاطباء الاصدقاء الذين اختشى منهم المرض على عرضه ففارقنى غير مأسوف عليه.. أقول لولا ذلك لعرضت نفسى على مؤتمر الرمد الدولى الذى عقد بالقاهرة، ولكن الحمد لله جت سليمة.. والبركة فى الإخوان.





□ □

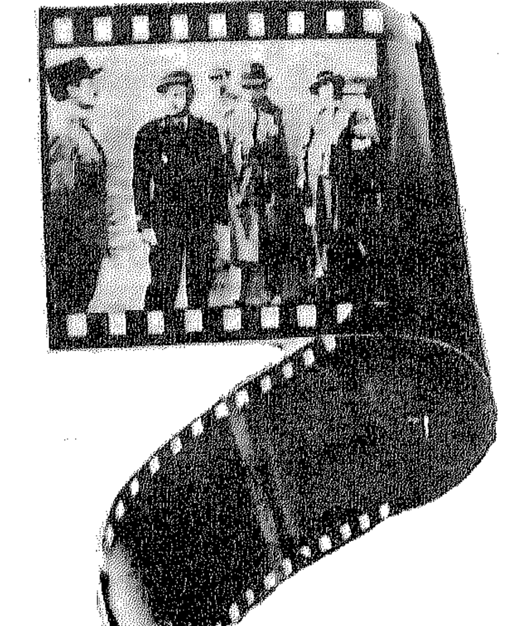
نتناول فى هذا القسم رؤية عدد من الكتّاب والمبدعين للسينما التى قدمت المتعة للمشاهدين على مدى مائة عام ، وكيف أثرت السينما حياتنا بما قدمته من قصص وروايات عالمية، والتطور الذى واكب السينما على مدى قرن من الزمان .

السينما
بين الثقافة والترفيه

بقلم : د . أحمد أبو زيد

حين شرع الكاتب البريطانى ديفيد روبنسون فى تأليف كتابه الذى ظهر عام ١٩٨٦ عن الممثل الفنان الكبير شارلى شابلن بعنوان «تشارلى : حياته وفنه» أرسل إلى المخابرات الفيدرالية الأمريكية يطلب أن تزوده بأية معلومات قد تكون لديها فى تقاريرها السرية عنه ، ويذكر روبنسون أنه بعد تسعة أسابيع فقط من الانتظار تسلم ملفا ضخما يضم ١٩٠٠ صفحة من المعلومات التفصيلية الدقيقة عن شابلن ، وأن هذه المعلومات تغطى الفترة من أوائل العشرينات ، إلى مابعد وفاة الممثل الفنان العظيم عام ١٩٧٧ وتشمل دقائق حياته الخاصة والعامة وعلاقاته وأنشطته المختلفة المتنوعة .

ويبدى روبنسون إعجابه ودهشته فى الوقت ذاته من ذلك القدر الهائل من البيانات والتفاصيل التى لم تغفل أبسط تصرفات شابلن بحيث كانت نسبة كبيرة من هذه المعلومات على جانب كبير من التفاهة والسطحية ـ فى نظره على الأقل ـ لأنها كانت عبارة عن تسجيل لكثير من الشائعات التى لم تكن تستند إلى أى أساس من الحقيقة والواقع بما فى ذلك ما





شابلن
فى فيلم
«الصبى»

كان يتردد عن علاقاته الجنسية . فقد كانت المخابرات تصنع أجهزة للتنصت فى حجرة نومه و «تستأجر» عددا من الصحفيين لتتبع وتسجيل حركاته وسكناته واتصالاته ومقابلاته بل وأقواله . وقد بدأ اهتمام المخابرات الفيدرالية الأمريكية بشابلن عقب ماأثير عن ميوله نحو الشيوعية . ويرجع ذلك فى معظمه بعد أن حضر شابلن حفل استقبال أقيم للزعيم العمالى الشيوعى وليام فوستر يوم ١٥ أغسطس ١٩٢٢، وكتب أحد عملاء المخابرات فى تقريره أن شابلن تحدث أثناء الحفل ضد إخضاع الأفلام السينمائية للمراقبة .

وليس المهم فى هذا هو وضع شابلن تحت المراقبة أو اتهامه بالشيوعية أو إثارة بعض الزوابع حول إنجابه لطفل غير شرعى من إحدى صديقاته لم تلبث الفحوص الطبية التى أجريت على دماء الطفل ودمائه أن أثبتت براءته من التهمة . إنما المهم هو الأبعاد الحقيقية التى تكمن وراء قيام جهاز المخابرات الأمريكية الجبار بتسجيل كل هذه التفاصيل خلال مايزيد على نصف قرن عن حياة أحد الفنانين البارزين فى تاريخ العمل السينمائى ، وكذلك إخضاع عدد آخر من كبار الممثلين ـ فيما يبدو ـ لمثل هذه المراقبة الدقيقة الشاملة وتسجيل تفاصيل حياتهم وعلاقاتهم وأحاديثهم والاحتفاظ فى ملفاتها السرية بهذه المعلومات التى قد تبدو تافهة فى نظر الكثيرين ، ولكن مثل هذا الاهتمام برجال الفن بوجه عام وممثلى السينما بوجه خاص فى تلك الفترة تكشف لنا عن بعض الأمور المهمة التى تعكس بدورها مكانة السينما والمشتغلين بها فى المجتمع والدور الذى يمكن أن يقوموا به فى الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية ومدى تأثيرهم فى هذه الجوانب على الجماهير الذين يتعلقون بهم .

الأمر الأول: هو الأهمية التى تعلقها أجهزة المخابرات ـ الأمريكية فى هذه الحالة ـ على أنشطة وتحركات المشهورين من ممثلى السينما ونجومها لتعرف اتجاهاتهم السياسية ومواقفهم الاجتماعية ومدى انعكاس هذه الاتجاهات والمواقف والميول فى أعمالهم الفنية والسينمائية بحيث تحمل أفلامهم رسائل سياسية ودعوات أجتماعية معينة يتلقاها الجمهور فى سهولة ويسر بحيث تتسلل إلى عقولهم وأذهانهم دون وعى أو إدراك منهم ، وقد تكون هذه السياسات الاجتماعية والميول السياسية مناوئة أو معادية للنظام السياسى والوضع الاجتماعى القائم فى المجتمع أو تعتنقه الدولة .

الأمر الثانى : وهو متعلق بالسابق هو إدراك الدولة ـ فى بعض المجتمعات على الأقل ـ لعمق التأثير الفكرى الذى يمكن أن يتركه كبار الممثلين ممن لهم ثقافة عالية ورفيعة واتجاهات أو ميول

أيديولوچية محددة على الجماهير الذين يرتبطون بهم ارتباطا قويا ناشئا عن الاعجاب والانبهار بشخصية هؤلاء الممثلين والأدوار التى يؤدونها على الشاشة والخلط بين هذه الأدوار السينمائية وبين المقومات الحقيقية التى يتمتعون بها فى حياتهم الواقعية وما قد يترتب على ذلك من اعتناق هذه الجماهير لوجهات نظر الفنان الممثل المثقف وآرائه التى يعبر عنها فى صورة فنية وجمالية من خلال الدور أو الأدوار التى يؤديها والتى يحرص على أن تكون معبرة عن مواقفه الايديولوچية . ومن هذه الناحية ، وفى هذه الحدود يمكن اعتبار الممثل الفنان المثقف عنصرا مهما فى توجيه الرأى العام فى المجتمع .

الأمر الثالث : هو إدراك قوة وفاعلية السينما كوسيلة من وسائل الاعلام والتثقيف الجماهيرى وتفوقها فى ذلك على غيرها من الوسائل والاساليب نظرا لارتباط الصوت بالصورة بالحركة بالمؤثرات الأخرى الجانبية وهى كلها أمور لاتتوافر فى بقية وسائل الاعلام والثقافة ، ربما باستثناء التليفزيون الذى هو فى آخر الأمر صورة متطورة من السينما ، فالرسالة التى يقوم الفيلم السينمائى بنقلها وتوصيلها إلى المشاهدين فى صورة مرئية مجسمة وناطقة تكون أشد وقعا بغير شك من الرسالة التى تنقلها الكلمة المطبوعة مثلا حتى وإن كانت تأثيراتها أقل استمرارا و عمقا ، والممثل السينمائى من حيث هو حامل رسالة ونتيجة لطبيعة عمله وأسلوب توصيله لهذه الرسالة ـ يلقى درجة من القبول والتقبل أعلى مما يلقاه غيره من المشتغلين بالاعلام أو الثقافة الذين يتخذون من الكتابة مثلا ـ أو حتى الخطابة ـ وسيلة وأداة لتوصيل رسائلهم . وهذا معناه أن السينما تلعب فى حياة المجتمع ـ أو يجب أن تلعب دورا يتجاوز بكثير مجرد التسلية والترفيه وأن تكون بالتالى أحد مصادر الثقافة العامة وأداة فعالة فى توجيه الرأى وتنمية الوعى والإدراك بل وقد تكون وسيلة فعالة ومؤثرة لنقد الأوضاع فى المجتمع والدعوة إلى الاصلاح فضلا عن أن تكون أداة للتعريف بالثقافات الأخرى ونقل وتوصيل أفكار جديدة وقد تكون غريبة تماما على الثقافة الوطنية أو القومية .

●● اتهام شابلن بالشيوعية

من هنا كان من المفهوم ـ وإن لم يكن من المشروع أخلاقيا على الأقل ـ أن تقف المخابرات الأمريكية ذلك الموقف من شارلى شابلن بعد أن اتهمته بالشيوعية وان تتشكك فى مغزى الأدوار التى يؤديها فى أفلامه والرسائل التى يريد توصيلها من خلال تلك الأدوار . ولكن إذا كان الخوف والحذر هما اللذان دفعا المخابرات الفيدرالية فى أمريكا إلى اتخاذ ذلك الموقف من شابلن ـ بصرف النظر عن حقيقة ميوله واتجاهاته السياسية

والاجتماعية ـ فإن الممثل الفنان المثقف المبدع يمكن أن يحمل رسالة أو رسائل بناءة تساعد على حفظ القيم وترسيخ الأوضاع الجديدة بالبقاء دون أن يتخذ فى ذلك دور الواعظ أو المرشد الداعية ودون أن يغفل أيضا جانب الترفيه الذى هو على أية حال جوهر الرسالة السينمائية ، أى أن السينما إلى جانب دورها الترفيهى الراقى مصدر مهم من مصادر تشكيل الوعى الاجتماعى والثقافى والسياسى فى المجتمع من خلال الأداء الفنى المبدع الذى يقوم فى شكل قصة يصب فيها المؤلف وكاتب السيناريو والممثل والمخرج آراءهم ويعبرون عن هذه الآراء فى ذلك الاسلوب المرئى الحركى الناطق المتميز .

من هنا أيضا كانت السينما تعتبر فى بعض الآراء هى الثورة الاعلامية الثانية بعد اختراع المطبعة ، كما تعتبر هى الأداة الأكثر قدرة على التوصيل والتى تتفوق على الكلمة المطبوعة فى الامتاع والتشويق ومخاطبة القلب والعقل بطريقة مباشرة وسهلة وميسورة خاصة أن الفيلم السينمائى يمكن من خلال القصة أن يتجاوز كل حدود الزمان والمكان بما يجمعه من أحداث متباعدة جدا فى الزمان ومتفرقة جدا فى المكان وتنتمى إلى شعوب وثقافات متنوعة ومتباينة . ولذا كان للسينما وظيفة أخرى إضافية تتمثل فى كونها عاملا من عوامل التقارب الثقافى وكثير من الأفلام السينمائية تنقل إلى المشاهد من خلال الشاشة أنماطا مختلفة من الثقافات التى تدور فيها أحداث القصة أو الفيلم ، وربما كان هذا أوضح فيما يعرف باسم الفيلم الاثنوجرافى الذى لايشترط فيه أن يكون فيلما تسجيليا أو تعليميا بالمعنى الضيق للكلمة وإنما يدور حول قصة تحدث فى مجتمع غريب وينقل من خلال أحداث القصة كثيرا من ملامح الثقافة وأساليب الحياة وأنماط التفكير السائدة فى ذلك المجتمع .

ويحضرنى هنا ـ وهذا مثال واحد ـ أحد الأفلام التى شاهدتها فى الخارج منذ سنين ولا أعرف إذا كان تم عرضه فى مصر أم لم يعرض ، وهو فيلم «الموجة الأخيرة The Last Wave » الذى أخرجه المخرج الاسترالى المثقف بيتر وير Peter Weir فى جو يغلب عليه روح طابع الأساطير التى كانت تحيط بفكرة الخلق عند الاستراليين الاصليين فيما كان يعرف عندهم باسم «زمن الحلم الأبدى» قبل التوصل إلى مفهوم الزمن والوقت الذى يمكن قياسه وتحديده ، فهذه الفكرة الاسترالية البسيطة العميقة بكل مايحيط بها من مشاعر ومخاوف ومعتقدات وشعائر وأرواح تظهر على الشاشة فى شكل قصصى مشوق وممتع بحيث تفرض القيم والجو الغريب الذى يحيط به على المشاهدين سواء بقوة القصة وعمقها أو روعة الإخراج وبراعة التصوير واتقان



الراهبة .. من أفلام چاك ريفيت

التــمــثـيل ، ولكنه فى الوقت ذاته يزود المشاهد بقدر هائل من المعلومات عن تلك الثقافة البدائية التى خضعت للتغير تحت وطأة الحضارة الغربية بعد استعمار استراليا .

●●السينما امتاع وترفيه

ولن يضير السينما فى شىء أن يكون هدفها الأخير هو الامتاع والتسلية والترفيه ، فالترفيه هو أحد «الأنشطة» المهمة فى الحياة ـ رغم ماقد يبدو من تناقض فى اعتبار التسلية والترفيه نشاطا ـ ولكنه على أية حال نشاط مكمل للعمل ومافيه من عناء ، ولكن السينما يمكن أن تجمع بين وظيفة التسلية والترفيه ووظيفة الثقافة أو التثقيف وتعميق الوعى بمشكلات الحياة والغوص فى أعماق النفس البشرية والفكر الإنسانى وهذه الوظيفة الثنائية أو المزدوجة كثيرا ماتفوت السينما فى مصر وخاصة فى السنوات الأخيرة التى شهدت انخفاضا وتدهورا حادا فى مستوى الفيلم المصرى، الذى يتميز فى كثير من الأحيان بالاسفاف سواء فى الموضوع أو التمثيل أو ضحالة القصة وسطحيتها أو فى تناول الموضوع الواحد فى عدة أفلام بطريقة فجة تغلب عليها النزعة التجارية الاستغلالية والرغبة فى الربح الكثير السريع على حساب الجودة والاتقان مما أفقد السينما المصرية ما كانت تتمتع به حتى عهد قريب من روح الريادة الثقافية والذهنية والاجتماعية دون أن يتعارض ذلك مع أداء دورها الرئيسى فى الامتاع والترفيه من خلال العمل الفنى المتقن .

وقد يبدو أن هذا القول لايخلو من بعض

التسرع والتعميم في الحكم على السينما في مصر .. ولكن يعزز من هذا الحكم ماتشاهده الآن من نوعية المترددين على دور السينما ونوعية الموضوعات ، التي تعالجها كثير من الأفلام بل وارتفاع الشكوى حتى من المشتغلين بالسينما أنفسهم من هبوط المستوى الفنى والثقافى للأفلام وتركيزها فى الأغلب على موضوعات بعينها فى فترات معينة على شكل موجات متتالية : موجة أفلام الارهاب ، وموجة أفلام المخدرات وما إلى ذلك ، مما يعتبر مؤشرا على جذب الخيال الإبداعى ، وصحيح أن ثمة ميلا واضحا فى السينما العالمية الآن نحو إنتاج أفلام العنف وأفلام الجنس ، لأن العنف والجنس دائما تجارة رابحة ، وهذه حقيقة يعبر عنها أحد كبار المنتجين وهو جوزيف ليفين حين يعترف صراحة بأنه لم ينزل إلى ميدان العمل السينمائى لكى ينقذ البشرية أو لكى يصلح من شأن السينما ، ولكنه نزل إلى ذلك الميدان لكى يضاعف ثروته وأنه يتفق فى هذا الهدف مع غيره من المنتجين ، لأن «بيع» الجنس والعنف ـ حسب تعبيره ـ أسهل من بيع أى سلعة أخرى ، فالربح والكسب هى أحد الاهداف الأساسية بغير شك من صناعة السينما كما هو الحال بالنسبة لأى «صناعة» أخرى . ولكن السؤال الذى يفرض نفسه هنا هو هل يجب أن يكون ذلك الربح والكسب على حساب السينما كفن رفيع وراق أو على حساب الرسالة الثقافية العامة التى يمكن أن تضطلع بها السينما بطريقة أفضل من غيرها من وسائل الاعلام والثقافة الجماهيرية باستثناء التليفزيون ؟ والملاحظ على أية حال هو أنه على الرغم من أن أفلام العنف والجنس هى إحدى السمات البارزة فى السينما فى الخارج ، فإن هذه الموجة تواجه هناك بكثير من النقد كما يقابلها على الجانب الآخر إنتاج سينمائى وفير على جانب كبير من الإبداع الفنى الرفيع والذى يعلى من شأن بعض القيم الفكرية والروحية والثقافية .

★★★

والشيء الجدير بالملاحظة والاعتزاز هنا هو أن تاريخ السينما فى مصر تاريخ قديم يرجع إلى البداية الأولى لظهور هذا الفن ونشأته . فقد كان أول عرض سينمائى فى مصر عام ١٨٩٦ ، وهو العام نفسه الذى شهدت فيه لندن أول عرض سينمائى ، كما أنه العام التالى مباشرة لأول عرض سينمائى فى باريس فمصر لم تتخلف إذن عن متابعة أو مواكبة الحركة السينمائية منذ البداية ، ومن الطبيعى أن تكون العروض السينمائية فى ذلك الحين على درجة كبيرة من البساطة والسذاجة وتهدف أساسا إلى التسلية خاصة أنها كانت تحاول أن تجذب إليها رواد صالات الموسيقى الراقصة والاستعراضية التى كان يطلق عليها فى

أوائل هذا القرن اسم «الميوزيكهول» . وقد لاتكون السينما أفلحت تماما فى جذب رواد تلك الصالات إليها أو إغرائهم بالانصراف تماما عن ذلك اللون من اللهو الذى اعتادوه . ولكن السينما أفلحت بلا ريب فى تكوين نوعية جديدة من الجمهور الذين ارتبطوا ارتباطا قويا بالسينما كوسيلة أساسية أو رئيسية للتسلية والمتعة وقضاء وقت الفراغ ، وقد ظل حجم ذلك الجمهور يكبر ويتزايد بسرعة واطراد ، وهو جمهور باشرت عليه السينما وظيفتها الثنائية أو المزدوجة : الترفيه، والتثقيف بدرجات مختلفة .

ولقد ساعد على ذلك تقدم وتعقد وتنوع وسائل الإخراج والتأثير والابهار إلى جانب الاهتمام بالنص السينمائى بما فى ذلك تقديم الأعمال الأدبية الرفيعة فى السينما الأجنبية ، والكثيرون من أبناء جيلى «قرأوا» أمهات الأعمال الأدبية العالمية فى شكل أفلام سينمائية فى فترة الأربعينيات والخمسينيات ، وشجعهم ذلك على «قراءة» النصوص المطبوعة لتلك الأعمال وغيرها .

أى أن المدخل الأول إلى قراءة ، هذه الأعمال الكبرى كان هو السينما ، أى أن السينما كانت عاملا مساعدا على القراءة، وليس العكس ، وقد أصبحت السينما نتيجة لذلك التقدم والتطور صناعة حسب وصف أندريه مالرو لها ـ خليقة بالاحترام ولها شركاتها واستثماراتها ، كما أصبح وصف السينما بأنها «صناعة» متداولا ومقبولا وإن كان بعض كبار المخرجين مثل جاك ريفييت Jacques Rivette يتحفظ على هذه التسمية وذلك الوصف لذلك «الفن» الرفيع .

وعلى أى حال فإن «صناعة» السينما أو «الفن» السينمائى ازدهر فى فترة مابين الحربين العالميتين وارتفع عدد دور السينما وعدد الرواد فى مختلف دول العالم كما ارتفع مستوى الأفلام بأنواعها المختلفة مما يعتبر مؤشرا على ارتفاع مستوى الجمهور ثقافيا ونظرتهم إلى السينما باحترام ، وقد كانت هناك أخلاقيات يلتزم بها الجمهور سواء فى الخارج أو فى مصر ويتمسكون بها فى حضور العروض السينمائية وأثناء العرض . وكانت السينما على هذا الأساس مجالا راقيا للترفيه كما كانت تخاطب عقليات مختلف الشرائح الاجتماعية وتعمل فى الوقت ذاته على الارتفاع بالمستوى الثقافى ومستوى الذوق العام وأداة لخلق نوع من الرابطة الفكرية القوية بين جمهورها الذين كانوا يعتبرون الممثلين السينمائيين نماذج بشرية يجتذبها عشاقهم ، بل وأبطالا أكبر من الحياة ، ويمكن بالتالى تقليدهم فى طريقة حديثهم وأسلوب ملابسهم بل وأيضا فى سلوكهم وتصرفاتهم «المعلنة» وهذا دور مهم للسينما لا يمكن اغفاله .

●●تراجع السينما !

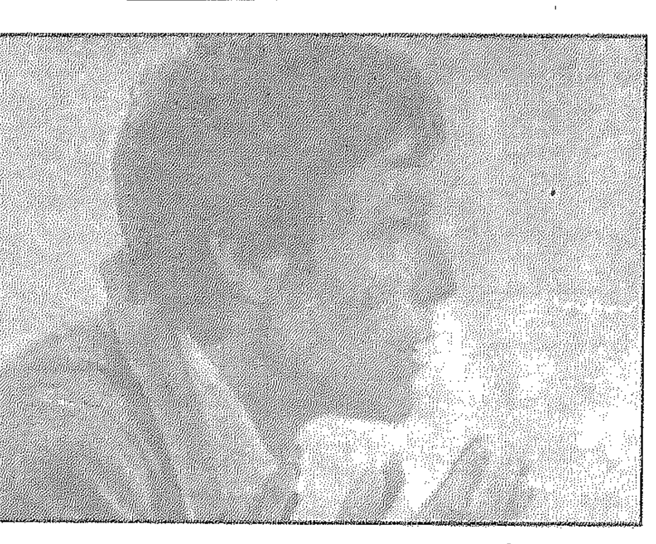
وبنهاية الحرب العالمية الثانية بدأت

السينما فى العالم بوجه عام تدخل فى مرحلة يمكن وصفها بأنها مرحلة أو حتى عصر الأزمات إذ بدأت تتعرض لسلسلة متواصلة ومتصلة من الصعوبات أو الأزمات التى تتمثل من ناحية فى النكوص والتراجع والنقصان المتزايد بل والمتفاقم فى أعداد المرتادين لدور العرض ، وتقلص أعداد دور العرض ذاتها ، كما تتمثل من الناحية الأخرى فى نوعية الأفلام التى تقدم للعرض وهبوط مستواها وانحصار كثير منها فى دائرة العنف والجريمة والجنس ، مع استثناءات كثيرة من ذلك بغير شك . وهذا هو الوضع فى مصر أيضا وبخاصة فى العقدين الأخيرين ، ولكنها ظاهرة عامة فى معظم دول العالم على أى حال . ويكفى أن نذكر هنا للتدليل على ذلك التراجع أزمة السينما فى بريطانيا على الرغم من أن لها سجلا حافلا وممتازا ، فى مجال الإنتاج السينمائى والتمثيل وتقديم عدد كبير من روائع الأفلام ، وبعض المراجع تشير إلى أنه فى عام ١٩٤٦ مثلا بلغ عدد رواد السينما فى بريطانيا ١٦٣٥ مليون مشاهد ، ثم تقلص هذا العدد الضخم إلى ١٦٣ مليون مشاهد فقط عام ١٩٧٢ ، وفى هذه الفترة ذاتها تقلص عدد دور السينما من ٤٧٠٣ دارا للعرض إلى ١٤٨٢ دارا فقط ، وذلك على الرغم من أن لبريطانيا ـ كما قلنا ـ صناعتها السينمائية القوية والفريدة والمتميزة وذات الطابع الراقى الخاص بها .

وعلى أية حال فإن الحرب العالمية الثانية كانت ـ كما قلنا ـ نقطة بداية لتحولات واضحة فى السينما سواء فيما يتعلق بنوعية الأفلام أم فى الدور الاجتماعى الذى تقوم به هذه «الصناعة» أو ذلك «الفن» فالأنماط السلوكية والقيم الأخلاقية الجديدة التى طفت على السطح بعد هذه الحرب ونتيجة لها ومانشأ عنها من تفكك وانهيار لكثير من العلاقات الاجتماعية التقليدية وظهور نزعات وأفكار سياسية بل وفلسفات جديدة تُعلى من شأن الفرد على حساب المجتمع وقيمه وسلوكياته وتكاد تعتبر الفرد هو مقياس كل شيء، كلها أمور انعكست على تفكير الناس ومواقفهم من الحياة ومن الآخرين ووجدت لها بشكل أو بآخر تعبيرا فى صناعة السينما التى اهتمت بتقديم وتصوير وتجسيد هذه الأفكار والأوضاع والمواقف والاتجاهات . وكان لذلك كله بالضرورة أثر سلبى على المجتمع ، بمعنى أن السينما ساعدت على تعميق ونشر هذه الأفكار والاتجاهات الجديدة بحيث أصبحت إلى حد كبير هى المرجع الذى يتم فى ضوئه وبالإشارة إليه سلوك الناس وقيمهم .

وقد كان لظهور التليفزيون أثره السلبى بغير شك على صناعة السينما وارتياد دور العرض ، وكان عاملا فعالا ومؤثرا فى تراجع شرائح كبيرة من المجتمع عن الذهاب إلى السينما أو اعتبارها مصدرا

أساسيا الترفيه فضلا عن التثقيف ، خاصة أن ذلك الانصراف عن السينما وفر عليهم تحمل الكثير من المتاعب من الجمهور الجديد ومن نوعيات الأفلام التى تجسد الموجة الجديدة ، من السلوكيات والأفكار . فالتليفزيون عامل من أكبر العوامل إذن فى الأزمة الحادة الحالية التى تواجه السينما فى كل أنحاء العالم . وبعد أن كانت السينما عاملا فى ظهور بل وترسيخ عادة الخروج الأسبوعى فى كثير جدا من الحالات إلى دور العرض السينمائى أدى التليفزيون إلى ظهور بل وترسيخ عادة «القعود» فى البيت وانتقال الأفلام إليه ، وهى عادة أكثر راحة على أقل تقدير لمشاهدة الأفلام، ولكن ترتب عليها تغيرات واضحة فى السلوك الجماعى والعلاقات الاجتماعية ، فبعد أن كان الناس يتأهبون ويستعدون ويتهيأون لحضور «حفلات» العرض السينمائى ، واعتبار حضور هذه «الحفلات» فرصة للالتقاء والاجتماع وبالتالى تقوية أواصر العلاقات الحميمة ، عمل التليفزيون على استبدال عادة المشاهدة الفردية بالخروج إلى هذه الحفلات واللقاءات وفقد الناس إلى حد كبير الشعور بالجماعية ومعناها ، وعلى الرغم من الدعاية المتزايدة للسينما من خلال الإعلانات وإقامة المهرجانات المتنوعة فى عدد من البلاد وظهور نوادى السينما التى تنشأ على أية حال لفائدة وصالح شرائح معينة من المجتمع فإن السينما لم تعد تلعب نفس الدور



الموجة الأخيرة

الاجتماعى فى نشر - يكاد يصل إلى حد توحيد - أنماط محددة وواضحة من السلوكيات العامة والقيم الاجتماعية بين مختلف فئات المجتمع وتقريب الفوارق بينها فى هذه الميادين عن طريق تعرض الناس لنفس النوع من المؤثرات والتيارات الفكرية والثقافية وتلقى الرسائل نفسها التى تحملها الأفلام . وبقول آخر كانت السينما إذن وإلى حد كبير عامل تجمع وفرصة للقاءات ، وفى الوقت ذاته عامل تقارب فى الأذواق والسلوكيات بل والأفكار بشكل لايتيسر للتليفزيون رغم كل مايقال عن دوره فى هذا المجال وبخاصة أمام هذا الانتشار الواسع للأجهزة وتعدد القنوات وإمكانات التلقى والاستقبال من القنوات الخارجية والفضائية ، وازدادت هذه النزعة الانفرادية بعد انتشار الفيديو، وإن كان هذا لايتعارض تماما مع الدور العام الذى يقوم به التليفزيون فى تعرف

أخبار العالم وثقافاته وشعوبه وأنه أدى إلى تحويل العالم إلى «قرية» واحدة كبيرة حسب التعبير الشائع .

★★★

والواقع أنه يمكن اعتبار السينما ضحية ـ بمعنى من المعانى ـ من ضحايا التغيرات التى طرأت على أنماط وأساليب تمضية وقت الفراغ بحيث أصبحت فى نظر الكثيرين صناعة «ميتة» أو على الأقل فى طريقها إلى الموت من حيث ازدياد الانصراف وابتعاد الناس عن ارتياد دور العرض كما يقول بيتر جولدنج وهو أحد الكتاب البريطانيين المهتمين بالثقافة الجماهيرية ووسائل الاعلام الجماهيرى ولكن هناك فى الوقت ذاته بعض المحاولات الجادة التى تهدف إلى «ضخّ» الحياة فى شرايينها المتصلبة عن طريق التنظيمات والنوادى والمهرجانات وحملات الدعاية وتوزيع الجوائز وتوجيه الأضواء الساطعة وارتفاع الأصوات الصاخبة حول ممثلى السينما الذين أصبحوا جميعا «نجوما» فى لغة الصحافة تماما كما هو الشأن بالنسبة للاعبى الكرة ، ويساعد على إحياء هذه الصناعة. وهذه نقطة مفارقة تستحق التأمل من استعانة التليفزيون نفسه ببعض الأفلام السينمائية فى سهراته مما يحمل فى طياته دعاية طيبة لتلك الأفلام على الأقل . ويبدو من بعض الدراسات التى أجريت فى بريطانيا أن ثمة ارتفاعا نسبيا فى «أعداد» المترددين على دور السينما مع إنخفاض فى عدد «مرات» التردد بالنسبة للفرد ، وذلك بعكس ما كان عليه الوضع فى الاربعينيات ، مثلا والخمسينيات ، حين كانت عادة التردد المنتظم على دور السينما متأصلة لدى فئات كبيرة من الناس ومن مختلف المستويات الثقافية .

وكل هذا يستلزم أن يأخذ المشتغلون بالسينما عددا من الأمور فى الاعتبار للمحافظة والإبقاء عليها . فهناك أولا نوع العلاقة التى ينبغى أن تقوم بين السينما كصناعة وفن ووسيلة اتصال وبين الجمهور الذى يشاهد الفيلم ويتلقى الرسالة والمقصود بالرسالة هنا مضمون الفيلم ، وأى نوع من الجمهور تريد السينما الاتجاه إليه ومخاطبته وبالتالى نوع ومستوى ذلك الخطاب ، وهل الهدف هو إرضاء أكبر عدد من الناس حتى ولو كان ذلك على حساب «الصنعة» والفن والجودة والإتقان والذوق الرفيع ؟ أم أن الهدف هو مجرد التسلية الرفيعة بصرف النظر عن المضمون والمحتوى ؟ أم أنه هو الرغبة فى توصيل رسالة ثقافية رفيعة قد ترتبط أو لا ترتبط بوقائع الحياة اليومية وأحداثها فى المجتمع باعتبارها أحداثا مؤقتة وزائلة بتغير الظروف ؟ وهكذا .

ثم هناك ثانيا مسألة مدى تقبل الجمهور للإنتاج السينمائى الذى يقدم إليه .

فالجمهور لايقف دائما موقفا سلبيا ولايتقبل دائما برضا وطيب خاطر مايقدم اليه وإلا لما كان هذا الانصراف الواضح عن السينما فى السنوات الأخيرة سواء فى مصر أو الخارج مع انخفاض المستوى الثقافى العام لذلك الجمهور، وإن كانت تنقصنا الأرقام الدقيقة عن ذلك فيما يتعلق بمصر .. والمهم هنا هو أن يأخذ المشتغلون بالسينما فى الاعتبار ردود الفعل المتوقعة من المجتمع وكذلك توقعات المجتمع نفسه من السينما والإ[illegible]مائى سواء من حيث القصة أو التمثيل [illegible] إخراج بكل مقتضياته المعقدة. ولن يتحقق ذلك فى الأغلب إلا بعد إجراء دراسات ميدانية جادة ومتعمقة بين شرائح وفئات واسعة ومختلفة من الجمهور .. ولست أعرف أن هناك مثل هذه الدراسة الشاملة فى مصر غير البحث الذى قام به المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالتعاون مع صندوق التنمية الثقافية منذ بعض الوقت ، ولكن لم تنشر نتائج هذا البحث بين الناس حتى الآن .

***

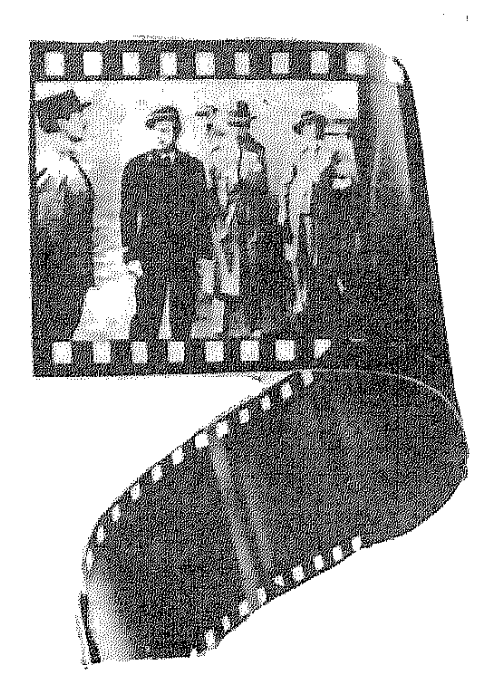
والذى نريد أن نخلص إليه من هذا كله هو أنه من الصعب أن ننظر إلى السينما – حتى لو اعتبرناها وسيلة ترفيه وتسلية فحسب وهو أمر غير صحيح – بعيدا عن النسق الاجتماعى الكلى السائد فى المجتمع وبخاصة نسق القيم ونظرة المجتمع إلى الحياة وموقفه من الفن وتوقعاته من السينما بشكل خاص . فالسينما وشأنها ، فى ذلك شأن كل وسائل وأساليب الاتصال الجماهيرى هى أداة لتزويد جمهورها بالأفكار والقيم والتصورات والأخيلة التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية ويعيشون عليها وتساعدهم فى الوقت نفسه فى تفسير تلك الأنساق والأوضاع والأفكار بل وتعميقها فى ضمائرهم . ومن هنا فإن أى دراسة للسينما يجب أن تتم فى ضوء تلك الأنساق الكلية السائدة فى المجتمع .

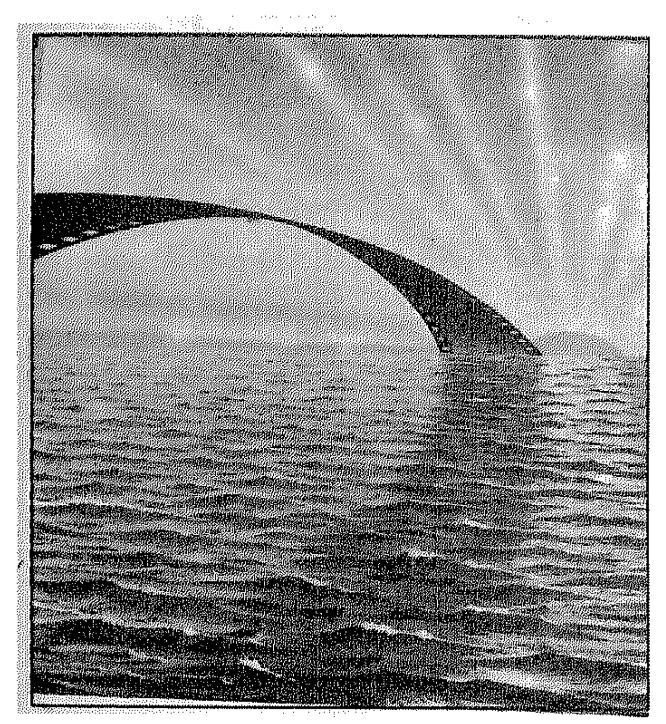
والسينما باعتبارها «نظاما» أو «مؤسسة» لها بغير شك أبعادها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية أى أنها ليست مجرد نشاط أو «صناعة» منعزلة عما يحيط بها ... إنها نظام اجتماعى وثقافى متكامل مع غيره من النظم التى تؤلف النسق العام للمجتمع ولها وظيفة فى هذا النسق ، كما أنها – من حيث هى أداة ووسيلة للاتصال والتواصل والتوصيل – تؤدى وظائف فكرية وثقافية واجتماعية مهمة إلى جانب الوظيفة الفنية والجمالية التى تضفيها على وقائع الحياة ، وأحداثها . والجمهور حين «يدفع» ثمن تذكرة دخول السينما فإنه لايدفع فقط تكاليف التسلية أو الترفيه وإنما يسهم فى مصاريف تثقيف عقله وتهذيب فكره والارتقاء بمشاعره وذوقه وسلوكياته على السواء .

ذكرياتى عن السينما فى خمسين عاماً
من العاطفية المفرطة..
إلى الإباحية المفرطة..
وبالعكس

بقلم : د. جلال أمين

ما أكثر ما اصطحبت أولادى إلى السينما سواء بإلحاح منهم أو حتى باقتراح منى، أما أبى فلا أذكر أنه اصطحبنى إلى السينما فى حياته كلها إلا مرة واحدة ، وكان هذا يعد بالنسبة لى حادثا خطيرا وفريدا من نوعه، ولم يعد أبى إليه مرة أخرى .







سراج منير وكوكا «عنتر وعبلة»

ليلي مراد وأحمد سالم في «الماضي المجهول»

كان أبى قد جاوز الأربعين عندما عرض فى مصر أول فيلم مصرى (١٩٢٧)، فما الذى كان يمكن أن نتوقعه منه غير ذلك ؟

أما الفيلم الخطير الذى قرر أن يأخذنى معه لرؤيته فى سينما ستوديو مصر بشارع عماد الدين (محمد فريد الآن) فلم يكن إلا فيلماً للرسوم المتحركة اسمه «بينوكيو» لوالت ديزنى.يبدو أن أبى قد سمع من أحد أصدقائه الأدباء أنه فيلم فلسفى عميق المغزى، وأنه وإن كان قد صنع أساساً للصغار فإن على أديب مثل أبى أن يراه. ولا زلت أذكر جلوسنا فى الصف الثانى أو الثالث من الصالة،لا نبعد عن الشاشة أكثر من أربعة أو خمسة أمتار حتى يستطيع أبى رؤية الصور، ولا أذكر أنا ما الذى فهمته من الفيلم،كما أنى لم أعرف قط ما الذى استفاده أبى منه.

★ ★ ★

أما عن جيلى أنا وأخى الذى يكبرنى بعامين ونصف، فالسينما قد دخلت بلا شك مكوناً أساسياً فى وجداننا وعقليتنا، وما أكبر ديننا لهذا الفن الجميل.إنى أذكر هنا أخى حسين بالذات لأننا كنا دائماً نواجه المشكلة العويصة التى تتمثل فى تحديد الطريقة التى يمكن نكلم أبى لكى يعطينا النقود الكافية للذهاب إلى السينما.كان بالقرب من بيتنا بمصر الجديدة سينما صيفية اسمها سان استيفانو (وأنا أتكلم الآن عن مطلع الأربعينات أى منذ خمسين عاماً بالضبط، قبل أن يعاد تسميتها إلى سينما فريال، تيمناً بكبرى بنات الملك فاروق، ثم تغير إسمها مرة أخرى إلى «سينما التحرير، تيمناً بثورة ١٩٥٢ ضد الملك فاروق، ثم اختفت تماما من الوجود).

كان سعر التذكرة قرشين ونصف (أو خمسة تعريفة بتعبيرنا فى ذلك الوقت) ولم يكن الواجب أن يشكل هذا عقبة فى سبيل الحصول على إذن أبى بالذهاب، وإنما كانت العقبة الحقيقية هو ذلك الاعتقاد الدفين عند أبى بأن هذا كله مضيعة لوقت ثمين، وأن من الأفضل لنا أن نقرأ كتاباً . ولكن أبى لم يكن فظاً غليظ القلب، فكان يعطينا من حين لآخر الخمسة قروش المطلوبة، أما إذا كان الأمل فى الحصول عليها ضعيفا بسبب قرب عهدنا بالذهاب إلى السينما فقد كان الحل الوحيد هو أن ننتظر حتى يسود الظلام ونذهب إلى العمارة المواجهة السينما، ونختلس اللحظة التى يكون فيها البواب النوبى قد ترك مجلسه أمامها، وندخل العمارة ونصعد السلالم بسرعة حتى يستقر بنا المقام فى السطوح نستطيع رؤية الشاشة واضحة تماماً، نستطيع الاستمتاع بالفيلم إلى آخره مالم يفاجئنا البواب بعصاه فيطردنا شر طردة. على أن هذا كان شيئاً نادراً، وكانت القاعدة أن ندخل السينما معززين مكرمين بعد دفع الثمن المطلوب. والغالب أن نذهب إلى السينما قبل موعد بداية الفيلم بمدة طويلة تشوقاً وتلهفاً على رؤية الفيلم، ومن ثم كان علينا أن نتحمل لفترة،بدت لنا طويلة كالدهر، الاستماع إلى أغنية بعد أخرى مما تذيعه إدارة السينما قبل بدء الفيلم، ونأمل كل مرة أن تكون هذه الأغنية هى الأخيرة ثم يتبين غير ذلك،وأذكر بالذات عذابى الشديد وأنا استمع إلى أغنية «أنت وعزولى وزمانى» للمطرب محمد أمين، التى كانت مقررة علينا دائماً فى فترة انتظار الفيلم،والتى لم [illegible] وكأن لها نهاية.

كان الفيلم يأتى بالطبع إن عاجلاً أو آجلاً، وهكذا رأيت مجموعة من الأفلام التى لابد أنها دخلت فى تكوينى العصبى والعاطفى والعقلى. ذلك أن استمتاعى ببعضها كان يفوق كل وصف، وكانت بعض العبارات المؤثرة التى ينطق بها ممثل قدير تبقى عالقة بأذهاننا نرددها ونقلدها بسرور عظيم. هكذا كان حالى مع فيلم مثل «رابحة» لبدرلاما وكوكا، وأذكر شغفى أنا وحسين بترديد جملة عباس فارس وهو يخاطب إحدى الشخصيات الشريرة فى الفيلم قائلاً :«نظراتك مش عاجبانى يا شيخ سعفان ! وأظن أننى رأيت الفيلم أربع أو خمس مرات، وقل مثل هذا على أفلام مثل عنتر وعبلة، لسراج منير وكوكا مرة أخرى، والماضى المجهول لأحمد سالم وليلى مراد، الذى تقطع قلبنا خلاله ونحن نسمع ليلى مراد وهى تغنى حزناً على زوجها الذى فقد ذاكرته بسبب حادث سيارة فنسى عنوان منزله ولم يستطع الرجوع اليه !

لا يمكن إذن أن أقلل من شأن الأثر الذى تركته فى نفسى خفة دم بشارة واكيم وزينات صدقى ووداد حمدى، أو جمال أداء عباس فارس وسراج منير، أو حكمة نجيب الريحانى ..الخ ، أما الأفلام الأجنبية فلم تكن ذات تأثير كبير فى نفسى فى تلك الفترة، فأنا أتذكر بصعوبة مضمون أفلام شيرلى تمبل ولوريل وهاردى، اللذين كنا نسميهما فى ذلك الوقت : «التخين والرفيع»!

* * *

بعكس أبى كانت أمى ترحب بأية فرصة تتاح لها للذهاب معنا إلى السينما. وكانت تستمتع بها حقيقة رغم أن دموعها لم تكن تتوقف طوال الفيلم، تأثرا بما تراه من أفلام أمينة رزق. كان منظر أمى مؤثرا وهى فى ثوبها الأسود دائماً وطرحتها السوداء أيضاً، مثل أمينة رزق بالضبط (رغم إنها لم تكن قد فقدت عزيزاً ولا كان سنها وقتئذ ليمنعها من ارتداء ملابس أكثر بهجة) وكانت أمى تستعيد بتأثر شديد، بعد كل فيلم، مواعظه وأقواله المأثورة، وكانت تختم تعليقها دائماً بقولها«والنبى الفيلم ده علّيه!» ونضحك نحن مستغربين من أن تكون الأحداث المستحيلة التى وقعت فى هذا الفيلم، وكل فيلم، مما ينطبق على أمى، ولكنها كانت واثقة تماماً مما تقول .

* * *

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بسنتين، أو ثلاث، يبدو أن أشياء مهمة حدثت لى ولمصر فى نفس الوقت. أما أنا فقد دخلت سن المراهقة وبدأت تظهر على وجهى حبوب الشباب، وانكمشت على نفسى وطالت ساعات وحدتى وتفكيرى فى نفسى..إلخ. وأما مصر فيبدو أنها دخلت هى الأخرى فى فترة غريبة ظهرت فيها فجأة أشياء غير مألوفة لنا وشديدة الجاذبية، يجمع بينها كلها أنها من سمات «الحياة الأمريكية».أذكر أن زوج أختى الذى عاد وقتها من أمريكا قد أهدانى كرافتة أمريكية فاقعة الألوان لم أتصور أن من الممكن أن ألبسها فى أى يوم من الأيام. ولكن كانت هذه هى أيضاً فترة ظهور وانتشار اللبان الأمريكانى العجيب «الشيكلس» والقمصان النايلون التى تمتعت بشعبية هائلة، حتى إن كل شىء جديد وجذاب كان يوصف بأنه «نايلون» ، بما فى ذلك ترام جديد دخل

مصر الجديدة سمى وقتها «بالترام النايلون» ، وفى نفس الوقت ظهر محلان جديدان بديعان يحملان نفس الاسم «الأمريكين» عند تقاطع شارع فؤاد (٢٦ يوليو) بشارع عماد الدين (محمد فريد) وبشارع سليمان باشا (طلعت حرب) ، وقد تميز المحلان حينئذ بأشياء غريبة مثل ماكينة صغيرة لها يد لو حركها الرجل خرجت منها كريمة يزين به طبق الأيس كريم الرائع ..إلخ .

كنا نحن الصبية ذوى الثلاثة عشر أو الأربعة عشر عاماً نتفق على اللقاء أمام أحد هذين المحلين لنذهب بعد ذلك إلى سينما مترو التى كانت قد افتتحت لتوها، وكانت مثل محلى الأمريكين تتميز أيضاً بالروعة والنظافة والبهاء وكانت فيما أظن أول سينما مكيفة الهواء فى مصر.

يمكن القارىء أن يتصور شعورنا نحن الصبية فى مقتبل الشباب ونحن نرى أفلاماً مثل الساعات الفاتنات لإستر ويليامز، بفتياتها الرائعات، الممتلئات صحة وسعادة، وفى ملابس البحر، وفى فيلم ملون نتفرج عليه فى سينما مترو مكيفة الهواء! كانت هذه هى بداية تعرّفنا على الحياة الأمريكية، وكانت قد ظهرت أيضاً منذ وقت قريب فى القاهرة، زجاجة غريبة الشكل ليست كبقية الزجاجات، تحتوى على شراب لا يقل غرابة وإن كان لذيذا للغاية، وتحمل اسماً جذابا بدوره هو «كوكاكولا» سرعان ما أصبحت رمزاً للحياة الجميلة. كنا جميعاً، ولكن على الأخص تلك الشريحة الاجتماعية المحظوظة نسبياً التى كنت أنتمى إليها، لتلك الهجمة الكاسحة من الثقافة الأمريكية : كالوجبات السريعة والكوكاكولا فى المطاعم والمقاهى، والسيارات الأمريكية الفارهة فى الطريق، وأخبار اليوم فى الصحافة، وأغانى عبد الوهاب الجديدة فى الراديو، وأخبار اليوم فى الصحافة ، وهوليوود فى السينما ..إلخ

★ ★ ★

عندما أتذكر الآن فيلم غزل البنات الذى ظهر فى نهاية الأربعينات (١٩٤٩) والذى حقق نجاحاً تجارياً هائلاً بسبب عبقرية أنور وجدى التجارية التى جعلته يضم إلى الفيلم أكبر الممثلين والمغنين طرّاً، ولو لدقيقة واحدة أو دقيقتين، عندما أتذكره يبدو لى الفيلم الآن وكأنه كان بمثابة حفلة توديع ضخمة لعصرنا كله. لقد توفى نجيب الريحانى، بطل الفيلم، بمجرد أن انتهى تصويره، وسرعان ما لحق به سليمان نجيب وأنور وجدى، البطلان الآخران وكان هو آخر فيلم يظهر فيه محمد عبد الوهاب أما يوسف وهبى فكان من الواضح أن عصره الذهبى قد ولى . لقد انتهى الفيلم بنجيب الريحانى وهو يبكى عندما أدرك أن من يحبها (ليلى مراد) التى تصغره بكثير، تحب شابا فى عمرها (أنور وجدى) وأن عليه أن يكتفى بدور «عاشق الروح» (ومن ثم أغنية عبد الوهاب فى الفيلم) ولكن يبدو أن أشياء أخرى مهمة كانت قد بلغت نهايتها أيضاً فى الأربعينات . كانت مصر تودع عصر الانقسام الحديدى بين الطبقات الذى عاشت السينما المصرية عليه منذ ظهورها : تنتقده أحياناً وتبرره وتقدم العزاء عنه فى معظم الأحيان :«فقير نعم ولكنه شريف، غنى نعم ولكنه لا يستحق الحسد فهو بائس ومنحل أخلاقياً. فبعد فيلم غزل البنات بثلاثة أعوام قامت ثورة



غـــزل البنـــات

أنور وجدي في أمير الانتقام

١٩٥٢ وفتحت الباب أمام أعداد غفيرة من المنتمين لشرائح اجتماعية كانت محرومة من فرص التوظف والتعليم والتقدم الاقتصادى، فقدمت لها تلك الفرص . وقد انعكس هذا التغير الاجتماعى فى حياة مصر السياسية والثقافية كما انعكس فى حياة القاهرة والاسكندرية الاجتماعية والمادية كما انعكس بلا شك فى تطور السينما المصرية .

تدهور دور السينما

كان الشارعان الأكثر رخاء فى القاهرة فى طفولتى وصباى، هما شارعا فؤاد وعماد الدين، أما فى الخمسينات والستينات فقد أصابهما الهرم والتدهور الواضح، ولم تعد محلات شيكوريل وشملا وأوركو هى «ملتقى الطبقات الراقية» بل حلت محلها محلات أخرى أكثر جاذبية بكثير فى شارعى قصر النيل وسليمان باشا . كذلك تدهورت أحوال دور السينما مثل سينما ستوديو مصر وكوزمو بشارع عماد الدين، وحلت محلها سينمات حديثة أضخم وأفخم مثل ريڤولى وراديو. والذى أذكره هو أن هذه السينمات الفخمة الحديثة لم تكن فى الخمسينات والستينات تكاد تعرض أى فيلم عربى على الإطلاق، بل قامت لتعرض الأفلام الأجنبية الجديدة التى تستجيب للأذواق الجديدة للشرائح الاجتماعية التى فتنتها موجة التغريب (أو الأمركة) الحديثة.

أما السينما المصرية فقد اتجهت لتلبية حاجات وأذواق الشرائح الصاعدة من المجتمع المصرى، وشاع فيها اتجاه لم يكن ملحوظاً بنفس الدرجة على الاطلاق، لاقبل ذلك ولا بعده، نحو الاعتماد على قصص كبار الأدباء المصريين كروايات إحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف السباعى وعبد الرحمن الشرقاوى . ومن الطريف أن نلاحظ أنه حتى الممثلين أنفسهم قد لحقهم هذا التغير الطبقى الذى لحق مصر بوجه عام ولحق جمهور السينما أيضا فبينما كان يوسف وهبى وميمى شكيب وزوزو شكيب وغيرهم كثيرون الذين شهدوا عصرهم الذهبى قبل حلول الخمسينات ينتسبون لعائلات أرستقراطية تبرأت منهم عندما اشتغلوا بالتمثيل، أصبح الأبطال فى الخمسينات والستينات أكثر شعبية وذوى جذور أقرب إلى عامة الناس من ذى قبل، من شكرى سرحان وفريد شوقى إلى شادية وعبد الحليم حافظ .. إلخ ، كانت أدوار الفقراء يقوم بها ممثلون «أرستقراطيون» فى الأربعينات فأصبحت أدوار الباشوات يقوم بها ممثلون ذوو جذور شعبية واضحة فى الخمسينات والستينات.

★ ★ ★

مع دخولى فى مرحلة الشباب فى بداية الخمسينات لم تعد مليودراما الأفلام المصرية (أو عاطفيتها المفرطة) ترضينى بالمرة، واحتجت، أنا وأمثالى، إلى أفلام أكثر واقعية بكثير فوجدنا ضالتنا فى أفلام السينما الايطالية الواقعية التى كانت متربعة على عرش السينما العالمية فى الأربعينات والخمسينات. كانت جاذبية السينما الايطالية لنا تكمن، ليس فقط فى واقعيتها بالمقارنة بالأفلام المصرية،بل وفى تعاطفها القوى مع الطبقات الدنيا، ناهيك بالطبع عن خفة الظل فى أفلام فيتوريودى سيكا، وعن جينا لولو

بريجيدا التى خطفت لبنا فى فيلم «خبز وحب ودلع» ثم فى «حب وخبز وغيرة» ليس بتمثيلها ولكن بأشياء أخرى، وعن صوفيا لورين التى خطفت لبٌنا بتمثيلها وجمالها وظرفها على السواء.

ليس من السهل علّى، حتى الآن أن أنسى البهجة التى أشاعتها فينا السينما الايطالية فى الخمسينات ولكن حدث فى نهاية الخمسينات، ومطلع الستينات تطور غريب فيها. كنت فى انجلترا فى ذلك الوقت أحضر للدكتوراه فى الاقتصاد، ولازلت أذكر الضجة التى أحدثتها هناك (ولا شك فى أوروبا كلها) أفلام فيلليني وأنطونيوني. قامت الدنيا وقعدت لدى رؤية فيلم «الحياة الحلوة» لفيلليني، ثم فيلمى «الليل» و «المغامرة» لأنطونيوني، وانهالت على رءوسنا التفسيرات المتضاربة من كل صوب، ولكن لا شك إنها كلها كانت تعكس، ما وصله المجتمع الأوروبي مع قرب انتهاء الخمسينات من رخاء بعد انتهاء تعمير ما دمرته الحرب، وتراجع مشكلة الفقر والتفاوت الطبقي التى عنيت بها أفلام دى سيكا، ومن ثم زاح والمخرجون يهتمون بدلا من ذلك بخلجات النفس، وبإهواء مشاعر مجتمع جديد يذوق لأول مرة، على نطاق واسع، متعة الفراغ مع الترف كانت هذه الأفلام أيضا تحمل البدايات الأولى للإباحية التى تفشت شيئاً فشيئاً حتى كاد العيب أن يصبح هو خلو الفيلم منها.

كان من الطبيعي أن أنساق أنا أيضا، فى تلك السن التى يسهل فيها الانسياق مع الموجة السائدة، فى هذا التيار الكاسح من الاعجاب بهذه الأفلام، كما بهرتني فى نفس الوقت أفلام انجمار برجمان السويدى التى تمتعت هى الأخرى خلال الستينات بشهرة واعجاب واسع النطاق، وكانت بدورها تهتم بخلجات النفس أكثر من اهتمامها بالمشكلات الاجتماعية، وتعكس هى أيضا اهتمامات مجتمع الرخاء، فضلاً عن تقدم التكنولوجيا التى أتاحت إمكانيات جديدة فى التصوير وتسجيل الصوت والإخراج، سمحت للمخرج بأن يفعل ما لم يكن يقدر عليه من قبل، ومن ثم سمحت لبعض المخرجين بأن يتصوروا إنهم ليسوا مجرد مخرجين بل ومفكرين أيضاً بل وفلاسفة، ونجح بعض هؤلاء فى إيهام المتفرج المسكين بأنه ليس أمام مخرج من البشر يجيد اختيار الصورة والموقف وتوجيه الممثلين، بل أمام مفكر عظيم له فلسفته الكاملة فى الحياة التى علينا نحن البشر تأملها واكتشاف ما وراءها، دون أن يعنى هو بالضرورة بأن يوضح، بل ولا أن يعرف، ما يعنيه ، وهكذا ظهرت الأفلام التى لا تكتفى بأن تقول فى المقدمة إن هذا الفيلم «من إخراج فيلليني أو برجمان» مثلاً بل تقول لنا إن هذا الفيلم «لفيلليني أو برجمان» الأمر الذى انتقل إلى السينما المصرية بالطبع للإيهام بنفس الشيء، وأصبح من الممكن المخرج أن يقول لنا، إذا لم نفهم ما يقول، إن السبب هو إننا لا نعرف، بسبب سذاجتنا أو غبائنا، إن المخرج العظيم قد مر هو نفسه وهو فى الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة من عمره بتجربة مماثلة عندما غضبت عليه والدته مثلاً أو عندما زلت قدمه وهو سائر فى الطريق..إلخ.

ولكن لحسن الحظ كانت هناك أشياء

أخرى، أفضل بكثير، تحدث فى أجزاء أخرى من العالم. ففى الهند أظهرالمخرج العظيم «ساتياجيت راى» (Satyajit Ray) فـــــى النصف الثانى من الخمسينات ثلاثيته الشهيرة «باثار بانشالى، والمنتصر، وعالم أبو» التى تصور قصة حياة عائلة فقيرة فى البنجال. والتى علق عليها المخرج اليابانى الشهير كوروساوا بقوله: إن من لم ير أفلام راى كمن عاش فى هذا العالم دون أن يرى الشمس أو القمر.

واستمر راى ينتج فيلما عظيما بعد آخر حتى التسعينات، دون أن يبدر منه أى شىء يدل على ضعف الولاء لثقافة الهند وقيمها، أما فى الغرب فقد استمر الاتجاه الذى بدأ فى أوائل الستينات يزداد قوة عاما بعد آخر وهو الاتجاه الذى يعكس بوضوح تام ما كان يحدث فى الحضارة الغربية بوجه عام : اتجاه تزايد نحو الإباحية والتسامح مع كل الإهواء وكل النزعات الفردية مهما كانت درجة جموحها، واهتمام متزايد بالتكنيك (أو أسلوب وطريقة الانتاج) على حساب المحتوى أو الفكرة. والاتجاهان مترابطان بلا شك، فالاهتمام المتزايد بالتكنيك والإهمال المتزايد للقصة والموضوع يعكسان اعتقاداً متزايد القوة بنسبية كل الأفكار: ليس هناك موقف أفضل من موقف، أو أيديولوجية أفضل من غيرها، كل شىء جائز، وكل الآراء على قدم المساواة، فلماذا نتحمس لأحدها على حساب الأخرى ؟ وكذلك كل الأهواء والنزعات الفردية مهما كانت غريبة أو شاذة، فلماذا لا نسمح لها كلها بالتعبير عن نفسها ، وكلا الاتجاهين يعكسان الرخاء المتزايد والتقدم التكنولوجى البالغ السرعة.

كانت سننا فى ذلك الوقت ، وكذلك مستوى نضوجنا (أو عدم نضوجنا) يجعلاننا نتعاطف تعاطفا شديدا مع الاتجاهين !

مرحبا بالاباحية والتسامح مع الاهواء الفردية ، فنهايتها (هكذا كان يبدو لى وقتها) هى المزيد ثم المزيد من الحرية، واطلاق الطاقات إلى منتهاها ، ومرحبا بالتكنيك ولو على حساب الرسالة والمضمون ، فقد مللنا المواعظ والأيديولوجيات ، وها قد بدأ يظهر لنا أنه حتى أكثر الأيديولوجيات نقاء وطهرا قد اصابتها فى التطبيق عناصر التلوث والانحلال ولكن السبعينات والثمانينات حملت إلينا مالم نكن نتصور حدوثه فالاباحية في الفن والحياة فاقت كل الحدود وإذا بمعظم الأفلام المنتجة فى الغرب ، حتى الأفلام التى تحظى باكبر قدر من التعظيم والتكريم ، يصعب التمييز فيها بين ما يمكن اعتباره عملا فنيا حقيقيا وبين ما تقتصر مهنته على مجرد الإثارة الجنسية مهما اقترن بالتظاهر بالعمق . وبعد أن كان الشذوذ الجنسى يطل برأسه على استحياء فى الستينات كاد فى أواخر الثمانينات أن يصبح من الواجبات المفروضة على المخرج من أجل ضمان النجاح فى تسويق الفيلم . كذلك سيطر التكنيك سيطرة أصبحت معها الفكرة غير لازمة على الإطلاق. ولكن مع حلول التسعينات كنت قد بلغت سنا لم يعد من الممكن فيها أن يرضينى مثل هذا على الإطلاق ، إنها سن يميل فيها المرء إلى الاعتقاد ، فيما يبدو ، بأنه «لايصح إلا الصحيح» ومن ثم بدأت أميل إلى الاعتقاد ، أكثر فأكثر ، بأن السينما الحديثة فى الغرب ، قد جاوزت الحدود ، مثلما

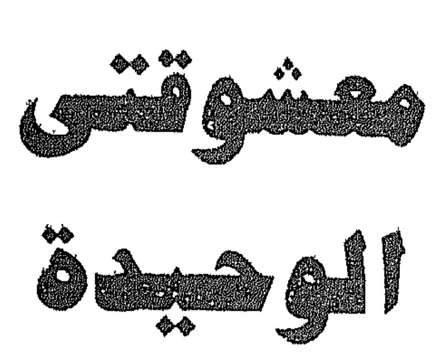
تجاوزها الأفراد فى سلوكهم اليومى سواء بسواء . وقد عدت ، لأختبر أفكارى ومشاعرى ، إلى رؤية بعض الأفلام التى تحمست لها فى مطلع الستينات كفيلم «الحياة الحلوة» لفيلليني ، و«المغامرة» لانتونيوتي ، فراعنى ما فى الفيلمين من خواء وتفاهة ، وتعجبت كيف أمكن خداعنا بهذه السهولة عن طريق بعض الحيل الفنية البسيطة ، مع قليل من الجنس ؟ على إنى لحسن الحظ عثرت فى الثمانينات والتسعينات على ما يعوضنى عن هذا التدهور . عثرت على أفلام ، فى الغرب والشرق على السواء ، لاتهتم بالابهار بالتكنيك بقدر اهتمامها بالفكرة والمضمون ، ولاتزال تهتم بفعل المشاهد فتقدم له حوارا جيدا وليس مجرد مناظر خلابة . عثرت مثلا على أفلام وودى ألن Woody Allen الرائعة ، التى تقوم الآن فى رأيى ، بدور مماثل لما كانت تقوم به سينما شارلى شابلن فى فترة ما بين الحربين العالميتين ، كلاهما نقد للعصر رائع ونافذ وواضح تمام الوضوح ، والطريف أن نلاحظ أن وودى ألن لايبدأ فيلمه بأن ينسب الفيلم كله لنفسه ، بل يخبرنا فقط بما صنعه فيه ، حتى ولو كان هو صاحب قصة الفيلم وكاتب حواره فضلا عن إخراجه وتمثيله تماما كما كان يفعل شارلى شابلن ، الذى لم يصح بنا قط قائلا إنه فيلسوف عصره ، بل تركنا لنكتشف ذلك بأنفسنا .

كان من الطبيعى أن نجد نفس النوعين من الأفلام والمخرجين فى مصر أيضا ، فهناك المبهورون بكل شىء يفعله الغرب والذين يطمعون قبل كل شىء فى أن يرضى الغرب عنهم ، دون التساؤل عما إذا كان الغرب قد أصاب هو نفسه أم أخطأ ، وآخرون أكثر انشغالا بظروف مجتمعهم ويرون أنه حتى لو فرض وكان المخرجون الغربيون على صواب فى مجتمعاتهم هم ، فظروفنا لاتحتمل ولا تتطلب مثل هذا ، بل تحتاج إلى شىء مختلف تماما .

* * *

لا أدرى إلى أى مدى يعكس هذا التغير الذى طرأ على موقفى من السينما الحديثة نضوجا حقيقيا فى الفكر ، وإلى أى مدى يعكس مجرد تقدمى فى السن ، فأنا أجلس الآن أمام التليفزيون لأشاهد بعض الأفلام القديمة ، كسلامة فى خير للريحانى ، أو ثلاثية سانتاجيت راى الهندية ، فأتأثر بهما تأثرا شديدا ، وتكاد عيناى تذرف الدموع أحيانا ، مثلما كانت أمى وهى ترى أفلام أمينة رزق منذ نصف قرن . إنى أجد نفسى إذن على استعداد لأن أغفر لهذه الأفلام ماقد يكون فيها من عاطفة زائدة فى سبيل أشياء أخرى كثيرة أهمها انها كانت تقول الحق ، وبدرجة لا بأس بها أبداً من الفصاحة ، لاشك فى أن فى الأمر درجة عالية من الحنين للماضى ، ومحاولة يائسة لاستعادة الصبا والشباب ، ولكن فى الأمر أيضا ، فيما أظن ، تحررا من الانبهار الوقتى بالتكنيك وترتيبا صحيحا للأولويات .

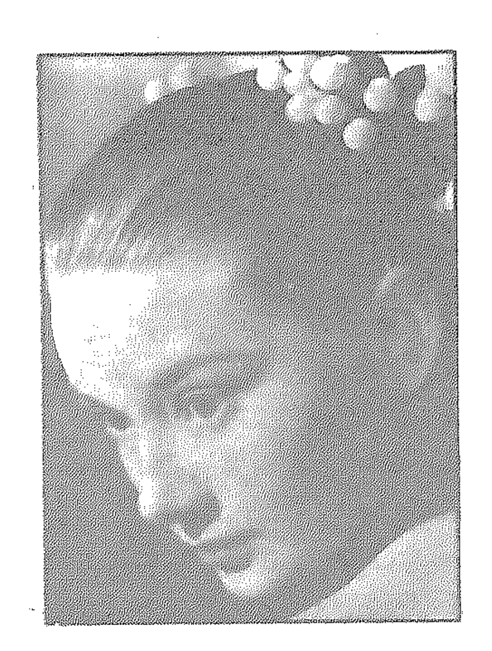
ولكننى أحاول جاهداً أن أجذب أولادى إلى مشاركتى رأيى واستمتاعى بهذه الأفلام القديمة ، فيخيب مسعاى وتذهب محاولاتي كلها سدى . يتظاهرون بضع دقائق بأنهم يوافقوننى إلى حد ما ، ولكني أعرف أن هذا ليس إلا محاولة منهم لإرضائى وجبر خاطرى ، مثلما كنت أفعل بالضبط مع أمى منذ خمسين عاما .



معشوقتى الوحيدة

بقلـــم :

محمــد مســتجاب



أودرى هيبورن

لما رأيت صورتها - فى إطار صغير - فوق الصفحة الأولى للجريدة ، أصابنى ما يصيبك - إن كنت مثلى تملك حساً مرهفاً - حينما ترى بعد عدة حلقات من العمر : صورة فتاتك ، حبيبتك ، معشوقتك وقد علاها هذا الذبول ، وفوق صورتها بالخط العريض .. (أودرى هيبورن مريضة وحيدة فى لندن) ، ليس فى لندن الباردة فقط ، بل وفى منزل مهجور أيضا ..

كان من الواضح أن المحرر الذى صاغ الخبر بليد الإحساس (مثل خاله)، فاقد اللماحية (مثل أستاذه) ، خاوى الوفاض (مثل رئيس تحرير جريدته)، ذلك أنى عرفت أودرى مبكراً ، كنت أيامها منغمساً فى علاقة كاسحة مع تحية كاريوكا ، اقتنصتها من غرام مشتعل مع كمال الشناوى فى فيلم لا يعرف أحد طريقه الآن اسمه (أميرة الجزيرة) . وعدت إلى فراشى ليلتها

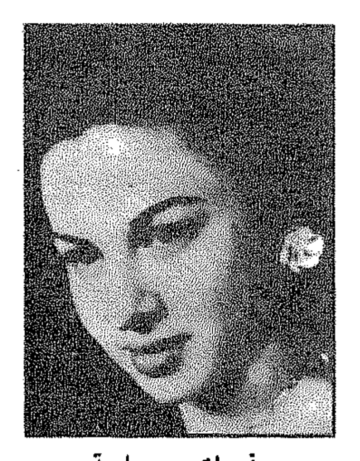
مشبوباً مشتعلاً ملتهباً بالرغبات ، إذ إن تحية ذات جسد طرىّ ممتلىء ممشوق يعلوه وجه صبوح، وجه حقيقى لأنثى حقيقية، يخلو من امتقاع الوجوه التى تحاصرنى منذ مولدى الميمون، ويخلص من جمود الوجوه التى تحاصرك منذ مولدك الميمون، مخلوق - تحية كاريوكا - مختلف عن راقية إبراهيم التى لم أتحملها ليلة واحدة ، وعن ماجدة التى هربت منها - والحقيقة يجب أن تقال -



قبل وصولي إلى البيت ، وعن فاتن حمامة التي تركتني أدخل الفراش وحدى ، ثم أنام وحدى ، وجلست على مقعد قريب من الفراش ترثى زماناً خُلقت فيه ، ثم تعود فتسبغ علىّ حنانا أخوياً من هذا النوع الذى يفيض به منزلنا الريفى الواسع حتى الملل .

أدهشنى فى تحية أنها رفضت أن تدخل الفراش إلاّ بعد أن صنعت لى كوباً من الشاى الثقيل المحوّج بالزنجبيل ، وعندما - فى يوم آخر - أشرت لزوجة خالى أن تضع شيئا من الزنجبيل على كوب الشاى الذى تعده لخالى، أمعن خالى فى وجهى طويلاً ، ثم سألنى عما أقصد، فلم أملك إجابة ، لكن وجه خالى كان محتقنا، وذراعه لوت ذراعى فى عنف كى تكون إجابتى صادقة، كان خالى قد تزوج من سنوات بعد أن وصل إلى


كمـــال الشناوى


فـــاتن حمامة

سن الأربعين ، وزوجته فتاة صغيرة من قريباتنا القاهريات،،وكنت أرى خالى وقد عكف على فك سجائره كل ليلة ليحشوها بالحشيش ، ولم ترد لفظة الحشيش أبداً على لسانى ، فما الذى أدخل الزنجبيل فى المعترك ؟، وبمجرد أن ألقانى خالى - فى عنف شديد والله - هرعت إلى حيث يكمن

الأمان والأمن: تحية التى وبمجرد أن رأتنى مكسور الجناح - ضحكت ، ضحكت فى سخرية واستهانة بى وبخالى، ثم هدأت وقدمت لى سيجارتين متتاليتين من المعدن الملكونيان - وهو الصنف الذى كان سائداً فى تلك الأحقاب ، واستعادت - وبسرعة - صوتها المتألق الواضح الشيق الشبق الممزوج بالبحّة الدافئة المثيرة، وغمازتى وجهها، وانفراج شفتيها - ياله من فم - يحاصر المتعة الطافية الطاغية المنسابة المنورة، مما يضفى على الفراغ الفاصل بينى وبينها ألقاً، وفتنة ، وجَذْبا، حتى وهى تعايرنى وتنتقدنى لأنى لا آكل جيداً، وكثيراً - فى لحظات الصفاء - مانبهتنى إلى أنواع بعينها من المأكولات تفيد الجسد المعروق - جسدى هذا الذى فتكت به أنواء وصروف البلهارسيا والجبن القديم والعسل

الأسود وشواء القلقاس وعدس ليلة الخبين، كان زملائي في المدرسة أحسن حالاً وبمراحل - مني ، فخري وحسنين ومحمد أخوه وصلاح عبد الرحمن وصلاح فرغلي ومحمد عبد القادر وعادل محمد عثمان ، وأحمد فؤاد ، ثم آخرون مسلمون ونصارى في كل البلدة يهتم بهم ذووهم وأولياء أمورهم، مما أسبغ عليهم صحة واضحة وفضيلة واضحة وأخلاقاً حسنة واضحة وتخلفاً في ترتيب الناجحين واضحاً (ماعدا الأخير الذي كان ترتيبه متقدما) ، وكأن الأنيميا الخاصة بي كانت تعوّض نفسها بذكاء وخيال وتألق، ولم أكن أتذوق اللحوم - داجنة أو أليفة أو مفترسة - إلا كل بضعة شهور ، ولست أود الخوض في هذه الفترة خشية أن يسبغ على شخصيتي شيء من الكفاح - أنا أكره ذلك ، لكن فترة



ليلى فوزي



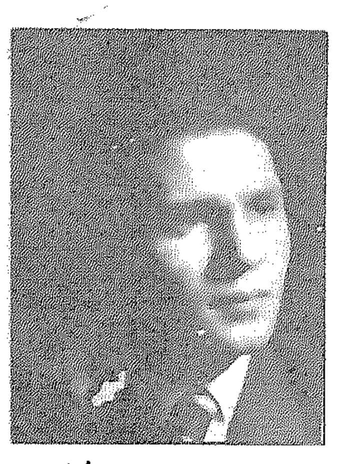
شرفنطح

تحية كاريوكا في حاجة إلى تغذية أخرى ليس من بينها ما آكله فعلا ، وكان ذلك مرهقاً ، لكنه أدى إلى ضياع دجاجة وديك وكمية من البيض، أكلتها برفقة صديق يعشق يوسف وهبي في عدة سهرات متوالية ، ولما اكتشفت تحية أن اقتصاد بيت أحمد مستجاب - الذي هو أبي

- بدأ ينهار ، خففت من هذه النغمة ، وبدأت تحول السخرية إلى محاولتي صياغة وجهي ليتقارب مع وجه كمال الشناوي ، أو عماد حمدي ، أو أنور وجدي ، وآخرين من نجوم استعاروا أبرز ملامح الوجه - وهو الشارب - من فيربانكس ثم من كلارك جيبل أو روبرت تايلور ، أو أحد من هذا القبيل - أنا لم أكن أعرف ذلك ، لكن القلم الرصاص الثقيل ، الذي أبرزت به شاربي ، كان أكثر ثقلا بمراحل من بوادر الزغب التي تحاول أن تظهر بصعوبة في المساحة بين أنفي وامتداد شفتي العليا ، وهو ما أدى إلى نوع من التمزق والاضطراب في انتظام رسم الشارب تحت وقع التغيرات الجوية وعوامل التعرية ، وهو ما أدى أيضا بتحية كاريوكا إلى أن تزيد من جرعة السخرية ، ثم داهمتني بجرأتها

المعهودة وقالت : إنها تعشقني هكذا ، رجلا ريفيا كريماً ومخلصاً ، دون اصطناع شوارب أو وجوه، ثم لم تلبث أن هجرتني ليلتين متتاليتين حتى فكرت أن أقتلها بمجرد استحضاري لها، أو عرض فيلم جديد من أفلامها ، أيهما أقرب .

كانت فترة الفراق بيني وبين تحيةِ كاريوكا مؤلمة وجارحة ، لم أستطع الاعتراف لأحد بما يجرى لي خشية أن أصبح أمثولة في أفواه الناس ، كان سراج منير قد قتل عدداً لا يستهان به من العرب والروم في سبيل إثبات عنتريته تمهيداً للحصول على عبلة الكائنة في الممثلة كوكا ، وحاولت أن أستدرج كوكا إلى وكرى لكنها كانت مثقلة بأنواع الملابس وقناطير الحلى التى لم أشهد مثلها عند العرب أو العجم سواء وأنا صغير أو وأنا كبير ، وكان من الصعب أن تصنع علاقة



عبد الحليم حافظ



كلارك جيبل

خاصة مع جسد تدخله من فوهة منجم معادن ذات ضجيج ، كما أن سعد عبد الوهاب زارنا أسبوعا وبصحبته فتاة غير متماسكة يشوبها اضطراب ووهن وعدم ألفة ، مع كثرة تقافزها المدلل الذى جعل من العيش والملح سببا للانصراف الحتمى عن نعيمة عاكف ، كذلك حط

على ساحة القلب الأستاذ فريد الأطرش باغراقه الدامع في مركز اللوعة تاركا سامية جمال تلف وتدور حوله آملة أن ينفرد بها ، ولقد حاولت مراراً أن أنزع سامية جمال من موسيقارها دون جدوى ، والكارثة الكبرى أن موسيقارها الدامع ذاب في وجدان قلوب أصحابى: فوزى كامل وحسنين ومحمد الفخراني وكامل عبد الودود، يجدونه في الربيع مرتعاً لمدّ الآهات المعذبة لأصواتهم الريفية التى كنا نراها أجمل الأصوات ، ويجدونه في عذابه السرمدى المتجدد صدى اللوعة والحرمان مع وفرة العواطف التى لا تجد لها مكانا تحت نجوم الليل الريفي ، وقد أحببت فريد الأطرش – أيامها – مجاملة لأصحابى ، واغلاقاً لدائرة المقارنة بينه وبين محمد عبد الوهاب في أول الأمر – ثم بينه وبين عبد الحليم

حافظ بعد ذلك بسنوات

لكن تحية كاريوكا عادت ، عادت هذه المرة برفقة نجيب الريحانى فى فيلم يدور حول الشفايف الحمراء ، ولأول مرة أرى شعباً يهتم بالرجل الممثل مع الاهتمام المحدود بممثلة ، ومن ؟؟ تحية كاريوكا ، ولم أكن فى حاجة إلى إلحاح وتوسل كى استعيدها ، كنت قد قطعت الكيلو مترات السبعة التى تفصل قريتنا عن سينما قرشى فى البندر ، وأنا أفكر فى الحرج الذى سوف ينتابنى حين أراها ، كانت المسافة طويلة والحقول ممتدة والعواطف جياشة والبعد قاسيا ، كما أن شاربى قد اضطر للظهور طبيعيا وان كان قد أصبح ظلاً خافتاً ، وما كادت (النهاية) تظهر حتى فوجئت بتحية تخترق الشاشة تاركة نجيب الريحانى وشرفنطح وحسن كامل (وممثلاً آخر كان متزوجاً



عبد الوهاب



فريد الأطرش

من ليلى فوزى وكانوا يحسدونه عليها)، لتأخذنى بين أحضانها - أنا أتكلم عن تحية - وتخرج بى من وسط المعمعة شديدة الشوق وشديدة العتاب وشديدة الوهج .

غير أن إحساساً غامراً - بعد أيام قليلة - شاب علاقتنا ، أحسست بأن تحية قابلة لأن تخوننى، نعم: تخوننى، ذلك أننى كثيرا ما استيقظت بعد منتصف الليل لأجد الفراش خاوياً، هاأنذا اعترف الآن فى لحظة صدق نادراً ما يعترف بها أحد ، تحية تخوننى ، ولم أعد أحتمل - مجرد احتمال - أن تصادق واحداً غيرى ، والنهايات الفاجعات كثيرات ، أن أضع لها السم فى كوب شاى الزنجبيل ، أن ألف حول رقبتها حبلا رفيعاً قوياً فى غمرة انغماسها فى نوم عميق ، أن أطلق على عنقها النار - خمس رصاصات متوالية من بندقية ألمانية ، كانت ظروفى صعبة والسنوات تمر : فاتن حمامة تزوجت عمر الشريف وهجرت بيتها وراءه وهى متلهفة عليه بين أبهاء وأعمدة معبد الكرنك ، وكل الآلهة والملوك وقفوا جامدين غير قادرين على وقف هذا العشق المحموم ، وماجدة ذكرتنى بمواقفى السابقة

منها وأبدت جحودا واضحاً ، وراقية ابراهيم سافرت لتعمل فى الأمم المتحدة ، ولم يكن يليق بى أن أصادق الراقصة كيتي اللدنة الخفيفة الجميلة ذات الأصل اليوناني، – حتى ولو كاحتياطى لتحية كاريوكا – ولم أكن أحب شادية، تركت ذلك لأخى الأصغر الذى تقصر قامته ومداركه دون تحية كاريوكا ، ولا أحب مديحة يسرى التى تجعلك تعتقد أن الحب الفاضل يحتاج إلى أداء فاضل فى المناطق الفاضلة ، إنها لا تشبع رغباتى ، مما أدى إلى أن تصل علاقتى بتحية إلى عنفوان القلق ، كانت تأتى لماماً وتريق علىّ من سخونتها ومرحها واستهانتها وقدراتها ما يجعلنى أحس أكثر بأنها تخوننى، مما أصابنى بنوع من الاضطراب ، حتى أننى تعديت عليها بالضرب ، فوقع كوب الشاى من يدها ، حينئذ أمعنت تحية فىّ ، ثم وضعت أصبعيها


نجيب الريحانى

تحت ذقنها ليرتكز الوجه ثابتا ناظرا نحوى ، ثم لم تلبث أن ضحكت ، وظلت تضحك مما أجبرنى على أن أخرج من حجرتى، وتركتها وحدها بجوار فراشى ، وبدأت أهيم تحت النخلات السبع اللاتى يقفن كالشياطين فى ساحة بيتنا .

كانت تلك هى الفترة التى فكرت فيها جادا ، وبتصميم فى سامية جمال ، فقد فوجئت منطقتنا بحملة كالحملة الفرنسية يقودها صلاح أبو سيف ، ومن أفرادها سامية جمال ومحمود المليجى ومليون مرافق من مصورين لمساعدين ، جاءوا ديروط وأقاموا فى فندق وكازينو أحمد قرشى ، كان أحمد قرشى باشا يحاول تحسين صورته فى عيون ثورة الضباط الأحرار، وكان قطب المنطقة يغازل بالصداقة أو العداء باقى الأقطاب : آل خشبة وآل محفوظ وآل سيف النصر وآل الهلالى – وكلهم خارج ديروط ، ثم يتنافس حتى المناجزة الحزبية الدامية مع آل كيلانى فى ديروط نفسها ، وحول هذه الأقطاب كانت تدور عشرات العائلات ذات الشأن الاقليمى المحدود، غير أن أحمد قرشى باشا – والذى كان يقف له القطار السريع الذى لايقف فى مثل محطات بلادنا – كان شيئاً آخر ، لقد بنى ديروط الغربية كلها : المسجد والمدارس (ثانوية ومعلمين وصنايع) والمحكمة والفندق والكازينو والسينما ، وكل ذلك قبل ثورة يوليو ، بل فى السنوات السابقة عليها مباشرة، كما أقام عدداً من المساكن المتعددة كان منها عمارة

بسبعة أدوار، والسينما بالذات كانت شيئاً غريباً على جيلنا ، كان آل كيلانى قد أنشأوا داراً للسينما هشة ضيقة (فى منطقتهم - أى فى الناحية الشرقية من ترعة الابراهيمية) لم تلبث أن احترقت بعد أسابيع من تشغيلها ، لكن سينما قرشى الفخمة كانت فخمة واسعة ، لا تقل فى فخامتها عن دور القاهرة أيامها ، وبدأت هذه السينما عملها عام ١٩٤٨ بفيلم (عنتر وعبلة) ثم (أحب الرقص واليتيمتين وأميرة الجزيرة ونرجس)، وتوالت الأفلام ، حتى أن أحد أصحابى كان يسجل فى كراسته أى فيلم يعرض بها مع احتفاظه بالتذاكر، كان احتفاؤنا بالسينما واضحا ، وتأثيرها فينا واضحا، رحم الله الشيخ سباق عبد الدايم الذى كتب للسينما قصة وذهب إلى الشهر العقارى فسجّلها كى لا تسرق ، وظل منذ ذاك العصر حتى رحيله منذ أسابيع يتحدث عن


سامية جمال

أكثر انجازاته مجدا ، وقد ترتب على ادمان بعضنا مشاهدة الأفلام، أن داهم البوظان بعضنا، ودمر مستقبل البعض الآخر حتى بيع البيوت والإقامة فيها بالإيجار فى عصر لم يكن يعرف لبيوتنا ايجارا .

وفور ادماننا السينما، جاءت حملة صلاح أبو سيف، لتصوير فيلم الوحش ، وانشغلت جميع قرى مركز ديروط بمحمود المليجى (الوحش) وسامية جمال (الفاتنة التى يعشقها بصفتها راقصة متجولة) ، حتى أن مأمور المركز أيامها - العقيد محمد حسن شديد - سمح للناس بمرافقة مواقع التصوير مع حمل السلاح غير المرخص ابتهاجاً ومشاركة ومعاونة مجانية ، وقد رأيت الفيلم من أسابيع فلم أجد فيه من ديروط سوى ما يصل إلى عشرة مشاهد ، مع أن المدة التى أقاموها فى ضيافة أحمد قرشى تجاوزت الأسبوعين .

كانت تلك هى الأيام التى فكرت فيها جاداً - وبتصميم - فى سامية جمال ، رأيتها ترقص دون فريد الأطرش فاستعذبت فيها ذلك، كما أن لها سمرة صبيانية لافحة لامرأة خارجة تواً من أمام فرن الخبيز المولّع، ولخديها غمازتان أيضا كأنهما أثر لقرصة قديمة من أصابع مدرّبة، وحين ترقص حافية - فإنها قادرة أن تخلع أجناب القلب ، وأهم من ذلك أنها كانت جريحة إثر علاقة قديمة لم تكتمل بالملك فاروق، هذا الذى أطاح به جمال عبد الناصر منذ سنوات ، وهى بالتأكيد فى حاجة إلى واحد مثلى : لم يطح به أحد ، ومنى عينى أن

تداهمنا تحية فى الفراش معاً ، وبدأت أرتب لذلك ، طاردتهـا فى الواقع ثم على الشاشة وفى المجلات وفى كتب مذكرات الساسة ، واستحضرتها مرات ، لكنها كانت تأتى لاهثة كمن يطاردها أحد ، ثم تتبخر فى الهواء قبل أن أكتشف لواعج القلب ، فاكتشفت تحية كاريوكا - حينئذ - ما أسعى إليه، فألقت فى وجهى بسيجارة مشتعلة ، وغادرت غرفتى ضاحكة فى استهانة مرعبة، لتدمر علاقتى بسامية جمال تدميرا تاماً .

اضطررت - حينذاك - أن أنشغل فترة فى كتابة خطابات غرام لبنت متأججة الفؤاد لعائلتها علاقة بنا ، لكنها لم تملأ فراغ القلب ، وكانت أولى الفضائح الطاهرة التى واجهتها فى بداية نشاطى العاطفى ، فقد تسرب الخبر إلى الأصحاب ثم أهلى وأهلها ، فى الوقت الذى ساءت فيه سيرتى بين


محمود المليجى


مديحة يسرى

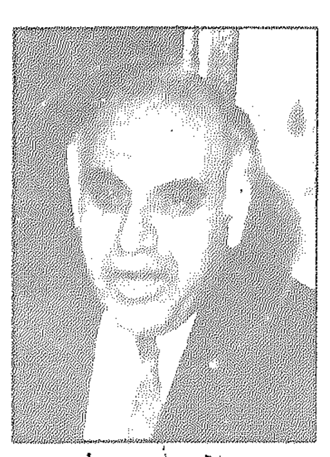
كل الممثلات الجميلات بصفتى شخصاً غير موثوق به ، فاعتكفت بعيداً مصدوم القلب والأحاسيس ، لقد عانيت - من الوحدة - كثيرا ..

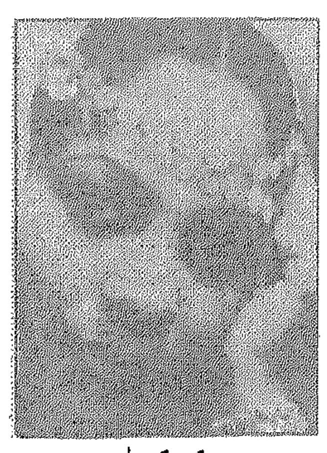
وهنا ظهرت أودرى هيبورن .

كانت أودرى قد ضلت الطريق فى حديقة واسعة فى روما بإيطاليا، ثم جلست تستريح - مرهقة - على مقعد حجرى ، فى الوقت الذى كان جريجورى بيك صحفياً يتسكع فى نفس الحديقة - وبالقرب من نفس المقعد الحجرى أيضا ، وأعجبنى فى أودرى هذه الرقة المتناهية التى قد تجد مثيلتها فى راقصات الباليه ، مخلوق شديد التسامح لا يمكن مقارنتها بأية حال بتكوينات تحية كاريوكا (دعك من المقارنة بعد ذلك بسنوات بزبيدة ثروت) أو أى واحدة بعد تحية كاريوكا ، وقد تركت أودرى تلتقى بجريجورى ليكملا تلك الرواية بصفتها سنيورة هاربة من ملك الثراء ، لتقع فى براثن صحفى يبحث عن مغامرة أو فضيحة ، وما كادت أستار السينما تسدل على (النهاية) حتى اصطحبتها معى .

كان الليل القروى هادئاً وأودرى تسير بجانبى - ذراعها فى ذراعى - تحكى لى عن هواياتها وأمنياتها ، كانت تجيد العزف على البيانو وتعشق شوبان

وفرانز ليست ، ولم أكن قد سمعت عنهما حتى بعد ذلك اليوم بأحقاب ، فتحت أودرى باب العشق حتى آخر ما يمكن للعقل والقلب أن يصلا إليه ، الموسيقى وفن المسرح والرسم والنحت والخطوات الناعمة لممثلة بالغة الرقة، في الصوت والسلوك والهمس والصمت واللمس ، لا تصلح أن تشاركك تدخين المعسل أو افتراس سيرة الأخريات أو رقص الغوازى - أو حتى الشاى بالزنجبيل، وفي الوقت الذى سيطرت على أودرى : فإنى لم أستطع أن استحضر لها - حتى في الخيال ..!!! - فراشاً يليق بها، ذلك أن الفراشة أودرى كانت تعيش في الحدائق والحقول وامتداد الرمال وهفهفة النسيم والمسارح واللوحات والحكايات السلسة المنسابة ، كان يزعجها الدم والفقر والصدام والعسر والضجيج


صلاح أبو سيف


كوكا

والخداع، وكانت تأتى مبكرة لتوقظنى وتصحبنى - فى هذا البكور فوق الأطياف والسحب واغتسال القمر بالفسق والندى.

سنوات طويلة ، وفى الوجدان تعيش أودرى هيبورن، حتى والمأذون يتشبث بيدى ويمدها ليد والد فتاة أخرى إعلانا لزواجنا ، فقد ظلت تنام بينى وبين زوجتى ، وتسافر معى ، وتحضر الندوات والمؤتمرات، وتهمس لى - بين الحين والحين - أن أراعى صحتى ، وتداعب عيالى ، وتأمرنى أن أوطد علاقتى بذوى الأرحام من أهلى ، وتصب لى - بين ليلة وأخرى كأساً من مشروب فاخر ، تتلمس بأطراف أصابعها المرهفة قاعدة الكأس، وتظل منصتة لآخر خفة نغمات الكمان الوديع وهى تودع بحار شهرزاد الراحل فى الأفق، ثم تأتينى أثناء قلق نوم آخر الليل بهدايا من كتب وأقلام وأحلام ، حتى فوجئت بأن الزمن قد سرقنى ، لأجد هذا الخبر الكاسح فى تلك الصحيفة الشريرة : أودرى هيبورن تقضى نحبها مريضة وحيدة فى منزل مهجور ، وكانت كلمة مهجور تكاد تخصنى وحدى - دون المنزل الذى انتهت فيه معشوقتى الوحيدة .

الهلال والسينما

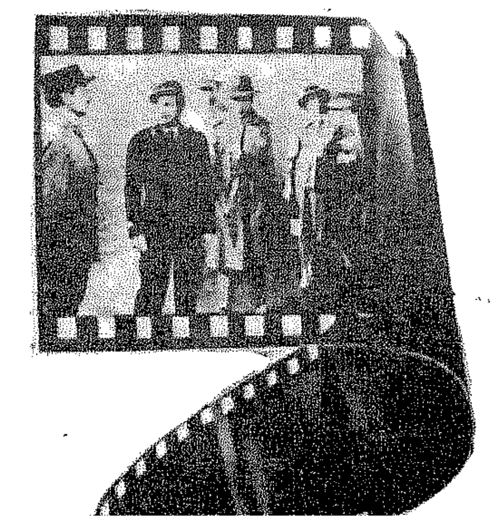
(١٨٩٥ - ١٩٤٥)

بقلم : فريدة مرعى

لم يقتصر دور مجلة الهلال الثقافى على العلم والتاريخ والأدب بل امتد أيضا الى الفنون . اهتمت « الهلال » بكل فروع المعرفة ، واحتل الفن عموما مساحة كبيرة ، نال الفن السينمائى بعضا منها . والمتتبع لكل ما كتب عن السينما فى « الهلال » حتى نهاية الحرب العالمية الثانية يجد أن هذه الكتابات قد مرت بعدة مراحل : المرحلة الأولى مرحلة جرجى زيدان حين كان الفن السينمائى فنا وليدا لم يحصل على لقب فن بعد ، ولكنه كان مجرد خبر مثير يدخل تحت باب الأخبار أو الاختراعات العلمية . والمرحلة الثانية مرحلة إميل وشكرى زيدان ومحاولتهما المستمرة السير على درب أبيهما بالاهتمام بأخبار السينما وتتبع آخر تطوراتها ثم تجاوزه باضافة بعض المقالات المهمة . والمرحلة الثالثة كانت أيضا تحت إشراف إميل وشكرى زيدان وتمثل بداية الاهتمام الحقيقى بنشر الثقافة السينمائية والتذوق السينمائى بطريقة منظمة بل ومكثفة بنشر الأبحاث السينمائية المطولة شهريا بدلا من الأخبار السينمائية المتناثرة هنا وهناك . والمرحلة الرابعة والأخيرة التى عادت فيها السينما الى التوارى والانسحاب بعد ازدهارها وتقلصت بشكل ملحوظ المساحة المخصصة لها .

●المرحلة الأولى : ١٨٩٥-١٩١٤●

لم يمض وقت طويل على صدور مجلة « الهلال » فى سبتمبر ١٨٩٢ حتى بدأت الأخبار تتواتر من أوروبا وأمريكا عن بداية اختراع ما يسمى بالسينماتوغراف أو الصور المتحركة . ومن خلال ما نشر





الاخوان لوميير ..
البداية عام ١٨٩٥

فى الهلال استطاع القارىء متابعة المحاولات المستميتة من جانب جميع البلدان للفوز بأسبقية هذا الاختراع . فمرة ينسب الاختراع الى الألمان كما جاء فى أول خبر ينشر فى المجلة بخصوص الصور المتحركة : « يشتغل مصورو أوربا الآن فى اختراع طريقة تظهر بها الصور الفوتوغرافية كأنها تتحرك ولعلنا أشرنا الى ذلك فى مكان آخر (١) والظاهر أن الألمانيين سيحوزون قصب السبق فى هذا الميدان لأن أحدهم المسمى أوتومار انشولتز قال انه قد بلغ الغاية المطلوبة من هذا الاختراع » (١ مايو ١٨٩٥ ، ص ٦٧٠) . ومرة أخرى ينسب الى الفرنسيين تحت عنوان : (الفوتوغراف

الحى) » ويراد به اختراع حديث فى صناعة التصوير الشمسى تظهر به الصورة متحركة كأنها حية ، ونسبة هذا الاختراع الى العين كنسبة الفونوغراف الى الأذن . وقد حاول اتمام هذا الاختراع كثيرون من المصورين قبل الآن ولم يفوزوا بالمرام ، فتوفق اليه مؤخرا الخواجات لوميير بفرنسا وسموا الآلة التى تستخرج هذه الصورة سينماتوغراف وهو اختراع من الأهمية بمكان نضيفه الى اختراع تصوير الأحشاء الباطنة » (١٥ مارس ١٨٩٦ ، ص ٥٥٦) . ومن الطريف أنه قد جاء فى جريدة الأهرام بتاريخ ٢٣ أبريل ١٨٩٦ ، الصفحة الأولى ، نفس وصف أهمية اختراع الصور المتحركة بأنه يضاهى اختراع أشعة رونتجن (أشعة اكس) . وغير معروف اذا كانت جريدة الأهرام قد قامت بتقليد مجلة الهلال فى هذا الوصف أم نقلت الوصف من نفس المصدر الذى نقلت عنه الهلال .

ثم توالى المجلة القراء بخبر ثالث ينسب الاختراع الى الانجليز : « المشهور أن تاريخ اختراع هذا النوع من التصوير لا يتجاوز سنة ١٨٨٩ ولكنهم عثروا فى قلم البراءات على براءة معطاة لرجل اسمه وينسبورث بلندرا سنة ١٨٧٧ » (١ يناير ١٨٩٧ ، ص ٣٥٧) . أما الخبر الأخير فهو ينسب الاختراع الى أمريكا : « يبلغ السينماتوغراف فى هذا العام سن الرشد فقد عرضه أديسن لأول مرة سنة ١٨٩٣ فى معرض شيكاغو بأمريكا » (يونيه ١٩١٤ ، ص ٦٩٧) .

وقد استقر الهلال عند هذا الخبر الأخير وتكونت لديه قناعة أن هذا الخبر هو الخبر اليقين ، فقد أجاب فى عام ١٩٢٩ على رسالة من أحد القراء يسأل : من هو مخترع السينماتوغراف ؟ يجيب الهلال : « المشهور أنه أديسون مخترع الفونوغراف أيضا ولكنه لم يوفق الى اتمام اختراعه إلا بعد أن وفق ايستمان صاحب الآلة الفوتوغرافية كوداك الى اختراع الفيلم أى الشريط اللدن الذى تنقل عليه الصور ولذلك فالاختراع يعزى اليهما » (أغسطس ١٩٢٩ ، ص ١٢٧٢).

وسرعان ما دخل اختراع الصور المتحركة الى مصر ، أعلنت مجلة الهلال فى باب الحوادث المصرية تحت عنوان (معرض الصور المتحركة) ان : « فى القاهرة شركة افرنجية لها محل بالأزبكية قرب التلغراف المصرى تعرض فيه صورا تظهر للناظرين أنها تتحرك حركة طبيعية وقد تقاطر الناس لمشاهدتها وسنذكر فلسفتها وتعليلها فى فرصة أخرى » . (١٥ ديسمبر ١٨٩٦ ، ص ٣١٣) . معنى هذا أن أول عرض سينمائى فى القاهرة قد تم قبل ١٥ ديسمبر ١٨٩٦ على خلاف ما تطالعنا به بعض المراجع الخاصة بتاريخ السينما المصرية بأنه فى « أبريل

عام ١٩٠٠ زحفت السينما الى القاهرة أى بعد ظهورها فى الاسكندرية بنحو عامين ونصف عام » [٢] .

انبهر الجمهور المصرى بهذا الاختراع الجديد وأقبل عليه . وفى أقل من شهرين زادت أماكن العرض فى القاهرة « وفى القاهرة الآن بضعة حوانيت يعرضون فيها ضروبا من مناظرها » (١٥ فبراير ١٨٩٧، ص ٤٥٩) . انهالت رسائل القراء على مجلة الهلال تسأل وتستفسر عن « الصور المتحركة وتعليلها وكيفية اصطناعها » فاستمهلتهم المجلة حتى تجمع المعلومات المؤكدة وتعد الرسومات التوضيحية اللازمة . ذهب جرجى زيدان بنفسه الى معرض الصور المتحركة بالقاهرة وشاهد وسأل واستفسر ثم كتب اجابة مطولة فى أربع صفحات مع رسم توضيحى لآلة العرض وكيفية عملها (١٥ فبراير ١٨٩٧، ص ٤٥٩ - ٤٦٢) . والجدير بالذكر أن الهلال اهتم دائما بالصور والرسوم التوضيحية فى الموضوعات السينمائية حتى يقرِّب المعلومات الى ذهن القارىء ايمانا بأن الصورة ترسخ فى الذهن أكثر من الكلمات . على عكس مجلات وجرائد أخرى مثل جريدة الأهرام التى تشرح لقرائها تاريخ فن الصور المتحركة وكيفية عمل آلة العرض دون أن تقدم أى رسوم توضيحية حتى يستوعب القارىء هذا الاختراع الجديد [٣] .

• السينما الناطقة •

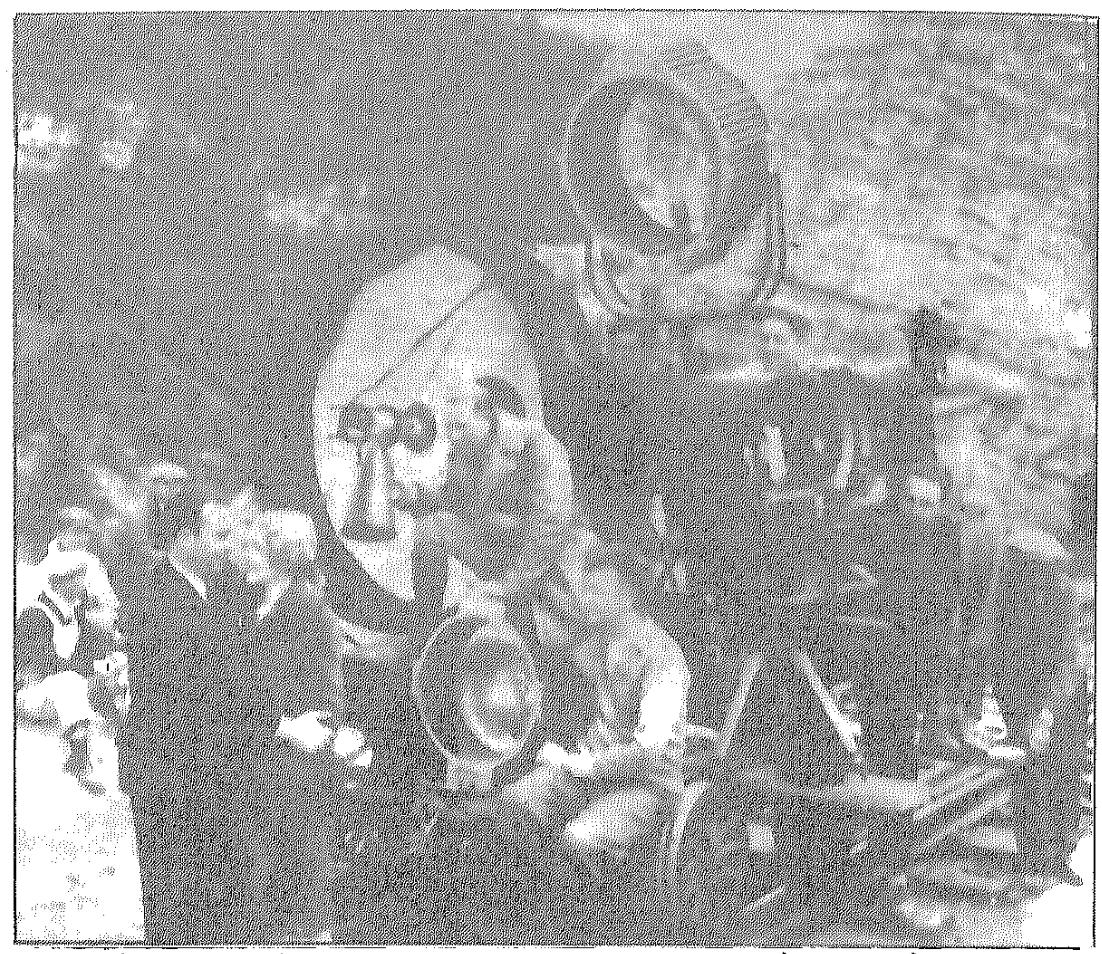
وكما تابع قراء الهلال محاولات العلماء فى أوروبا وأمريكا اختراع السينما الصامتة ، تابعوا أيضاً محاولاتهم فى تحويلها الى سينما ناطقة . ظهر أول خبر عن الصور المتحركة الناطقة فى أوائل عام ١٨٩٧ « ويشتغل بعض العلماء الآن فى اصطناع صور تتحرك وتتكلم فى وقت واحد باستخدام السينماتوغراف والفونوغراف معا فستأتى أيام نرى بها العالم وحوادثه رأى العين ونحن جلوس فى غرفنا وذلك كله من معجزات هذا القرن » (١٥ فبراير ١٨٩٧، ص ٤٦٢) . ثم توالت أخبار السينما الناطقة . فأديسون الأمريكى « المخترع الكهربائى الشهير يهتم الآن فى اصطناع صور تتحرك حركات طبيعية وتسمع أصواتها كأنها فى حال الحياة » (١ نوفمبر ١٨٩٧ ، ص ١٨٩) . وتدخل فرنسا فى المنافسة كالعادة : « لما توصلوا الى اختراع الصور المتحركة : (السينماتوغراف) وآلة الفونوغراف ارتأى بعضهم تركيب هذين الاختراعين على أسلوب تظهر فيه الصور تتحرك وتتكلم معا . وأخذوا يسعون فى هذا السبيل حتى تمكن المسيو كليرمون هيوت من اخراج ذلك الى حيز الفعل فاصطنع آلة سماها « ديوسينسكوب اوديفون » Diocinoscope audiphone وجربها بتمثيل بعض الأغانى والمحاورات فأتت

بنتائج حسنة » (١٥ يناير ١٩٠٢ ، ص ٢٥٥) ولا يتأخر العلماء فى ألمانيا عن هذا السباق فتحدثنا الهلال : « ويصنعون الآن فى ألمانيا آلة يظن أنها تفى بهذا الغرض تماما » (يونية ١٩٠٦ ، ص ٥٦٤) .

ومن متابعة أخبار السينما الناطقة يتضح أن كل المحاولات فى هذا الوقت قد باءت بالفشل . يطالع جرجى زيدان قراءه فى عام ١٩٠٨ بمقالة متوسطة الطول (صفحة ونصف) يتحدث فيها عن الصعوبات التى تواجه العلماء من أجل التوصل الى السينما الناطقة : « وقد يتبادر الى الأذهان سهولة الوصول الى ذلك لأنه يتم باستخدام الآلتين المشار اليهما معا عند تمثيل بعض الحوادث ... ولكن العمل أصعب من ذلك كثيرا. لأن الفونوغراف لا يتلقى الأصوات ويطبعها إلا عن قرب ... هذه هى العقبة التى تحول دون اتمام هذا الاختراع مع ما يظهر من سهولته لأول وهلة » (ديسمبر ١٩٠٨ ، ص ١٩٠ - ١٩١) .

لم يتوقف العلماء عن المحاولة رغم هذه الصعوبات ، تعلن الهلال بعدها بعامين أن الألمان قد وفقوا الى اتمام السينماتوغراف الناطق : « وهم يعرضونه فى برلين ويحضره الناس يرون الصور تتحرك ويسمعون أصواتها » (أكتوبر ١٩١٠ ، ص ٥٩) ، كما تعلن أن المسيو جومون الفرنسى صاحب معمل الصور المتحركة قد توصل « الى طريقة لتصوير الحركات ونقل الأصوات معا وقد جربها لدى جماعة من أعضاء أكاديمية العلم فى باريس فأثنوا عليها » (فبراير ١٩١١ ، ص ٣١٧) . يعد جرجى زيدان قراءه أنه سيصف لهم اختراع مسيو جومون فى العدد التالى ولكنه يعيد نشر نفس الصعوبات التى تواجه هذا الاختراع ثم يصرح بأن المسيو جومون الذى وفق الى اختراع الآلة « لايزال سرها مكتوما عنده » وأن سر نجاحه هو أنه « اخترع آلة شديدة الحساسة للصوت تضاف الى الفونوغراف فيتلقى الصوت عن بعد كما تتلقاه آلة التصوير » ثم يزود مقالته بالصور التوضيحية كعادته (مارس ١٩١١ ، ص ٣٧٤ - ٣٧٥) .

يتوقف الهلال فى بدايات عام ١٩١١ عن ملاحقة التنافس بخصوص تحويل السينما الصامتة الى سينما ناطقة ولا يعود الى هذا الموضوع مرة أخرى إلا بعدها بسنوات طويلة . ولكنه يظل يوالى قراءه بالمحاولات الأخرى لتطوير السينما الصامتة وتحسينها ، فحين تطور فن التصوير السينمائى من الصورة ذات البعدين الى الصورة ذات الثلاثة أبعاد ، وهو ما كان يسمى فى ذلك الوقت بالسينماتوغراف المجسم ، أخطر جرجى زيدان قراءه فى مقالة مطولة موضحة



صورة نشرت فى الهلال فى الثلاثينات تعبر عن الاستعدادات الضخمة لتصوير لقطة واحدة

بالصور والرسوم عن خلاصة رحلته ومشاهداته فى باريس بخصوص هذا الاكتشاف الجديد (نوفمبر ١٩١٣ ، ص ١٣٢ - ١٣٦) .

حدثت الهلال أيضا قراءها عن السينماتوغراف الجديد المسمى : (ڤانوسكوب) لأن : « من أضرار السينماتوغراف المعهود أنه يتعب النظر لتوالى الفترات المظلمة بين الصور .. ومن أضراره أيضا أنه عرضة للاحتراق بسبب النور الشديد اللازم لإظهار الصورة مكبرة نحو ١٠٠٠٠٠ مرة عن حجمها الأصلى . وقد اخترع أحدهم آلة جديدة اسمها « ڤانوسكوب » تلافى فيها الأضرار المتقدمة وهى مبنية على مبدأ جديد » (أبريل ١٩١٤ ، ص ٥٥٧) .

تقدم فن الصور المتحركة تقدما سريعا ومذهلا ، وظل الهلال يوالى قراءه بغرائب هذا الاختراع : « من أغرب ما سمع من مدهشات هذا العصر أن أهل باريس شاهدوا مناظر تتويج ملك الانكليز بالصور المتحركة فى مساء اليوم الذى جرى التتويج فيه بلندن » (نوفمبر ١٩١١، ص ١٢٢) . هذا التقدم اقتضى بالطبع

كثرة المعامل ، واقتضى أيضا تقسيم العمل « فبعضها لأخذ الصور والبعض الآخر لتحضيرها ومعامل تصطنع السيور الحساسة التى تؤخذ الصور عليها . وقدر بعضهم مجموع ما ينفق فى العالم من هذه السيور التى تعرض للناس بنحو ٩٠٠٠٠٠٠ متر فى السنة قيمتها نحو مليونى جنيه » (ديسمبر ١٩١١ ، ص ١٩١) .

تابع القراء اختراع الشركات الأمريكية لعربات السينماتوغراف فى السكك الحديدية على غرار عربات الطعام وعربات النوم « مقاعدها متراصة متتابعة يجلس عليها المسافرون للفرجة ولا تضر حركة القطار بوضوح الصورة مطلقا» (أبريل ١٩١٣ ، ص ٤٤١) . كما تابعوا استخدام السينما لتعليم الرماية والصيد « بدلا من استعمال الأخشاب والأوراق الاعتيادية » (يولية ١٩١٣ ، ص ٥٨٨) .

كانت السينما فى أول نشأتها مجرد اختراع مبهر ومثير . ثم بدأت الهلال فى إبراز قيمة هذا الاختراع العلمى وأهميته للبشرية . وفى مقالة مطولة بعنوان (السينماتوغراف والعلم) سجل جرجى زيدان لآخر مرة خلاصة أفكاره عن السينما بوصفها « من أنجع الوسائل لترقية المدارك وتهذيب الأخلاق . وآخر خدمة أداها السينماتوغراف – ولعلها أهم خدمة – هى اعانة العالم والطبيب فى أبحاثهما « فالسينما بقدرتها على تكبير الصورة تساعد على اكتشاف عالم الميكروبات وتصوير كرات الدم الحمراء والبيضاء ، والمعارك التى تنشأ بين الكرات البيضاء والميكروبات التى تدخل الجسم ، وتأثير الكهرباء على كريات الدم وتأثير بعض الأدوية على الجسم ، وتناسل الحيوانات ، ونمو النباتات ، وحركة أجنحة الحشرات ، والظواهر الفلكية مثل كسوف الشمس . كما ركبوا السينماتوغراف على « آلة أشعة رنتجن فدرسوا حركة الأعضاء الباطنية فى أثناء عملها . واستخدموه أيضا فى درس حركات بعض المصابين بالجنون الخاص فدونوا حركات جسمهم وحللوها تحليلا يسهل درسها . هذه بعض منافع السينماتوغراف العلمية فضلا عن فوائده الاجتماعية والتهذيبية » (يونية ١٩١٤ ، ص ٦٩٧ – ٦٩٨) .

وقد توجت الهلال هذه المرحلة بخبر نجاح السينما فى الوصول الى أعماق البحار : « شرعت احدى الشركات السينماتوغرافية الكبرى فى أخذ صور الحياة البحرية التى لم يكن يشاهدها إلا نفر قليل من الغواصين أما الآن فقد أصبحت هذه المناظر المفيدة اللذيذة فى قبضة معامل السينماتوغراف يعرضونها على الناس فيشاهدون تلك الحدائق البحرية العجيبة فان فى البحار من

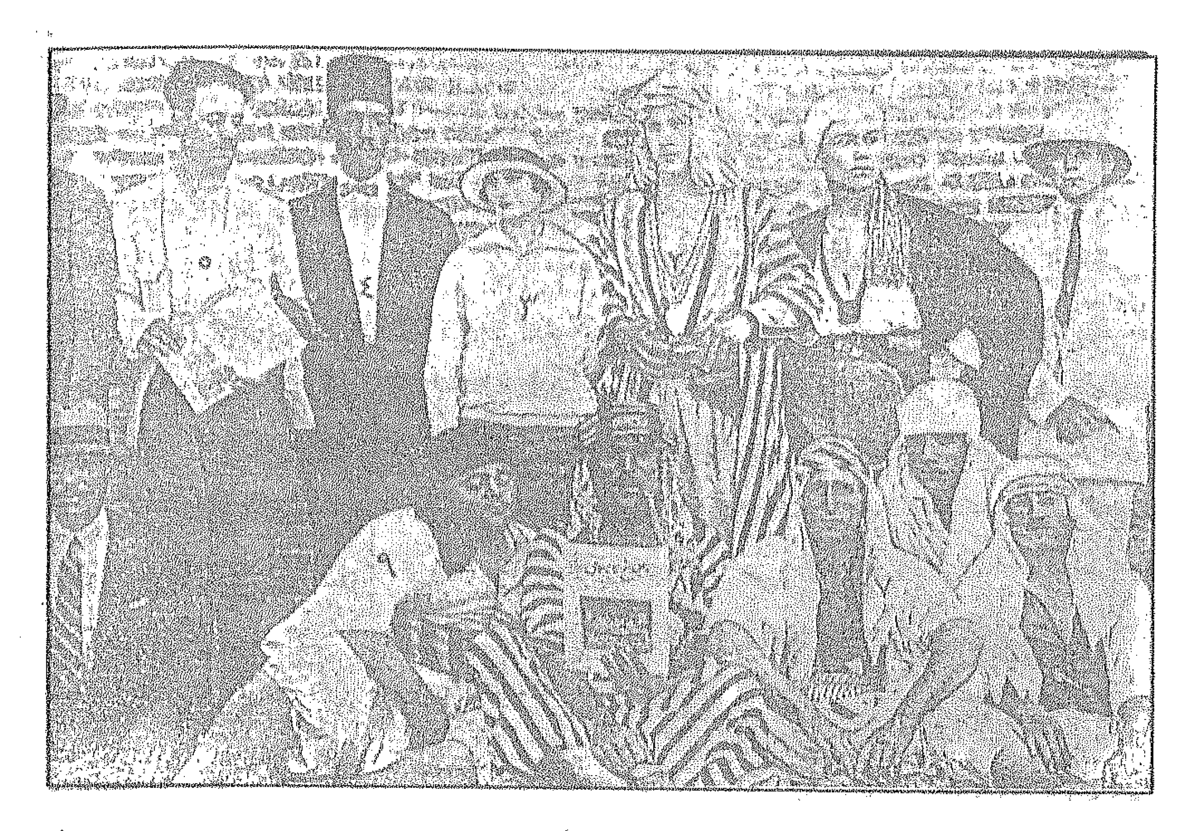
الحيوانات والنباتات ما يدهش العقل لاسيما وانا لا نعرف عنها إلا القليل ... ولم يتمكن بعد المشتغلون بهذا الفن أن ينزلوا الى أكثر من مائة قدم لكن الأمل وطيد أن يتمكنوا فى القريب من النزول الى أعمق من ذلك ، وسوف يتمكن المتفرجون ان شاء الله أن يروا الباخرة تيتانيك والبرنس اف ايرلند ونحوهما راقدة فى قاع البحر » (يولية ١٩١٤ ، ص ٧٥٤ - ٧٥٥) .

كان هذا الخبر هو آخر خبر أورده جرجى زيدان قبل أن يرحل فجأة عن دنيانا فى أواخر شهر يولية ١٩١٤ . كانت حصيلة هذه المرحلة سينمائيا ستة عشر خبرا وأربعة مقالات على مدى عشرين عاما . وهى حصيلة تبدو فى مظهرها قليلة ولكن المتتبع للجرائد والمجلات فى هذه الفترة يجد أن أخبار السينما كانت تحتجب أحيانا لمدة عام أو عامين أو حتى ثلاثة فى معظم الجرائد المصرية بسبب انها كانت اختراعا وليدا يلزمه بعض الوقت لكى ينمو ويحتل موقعه . ورغم هذا فما من تطور أصاب اختراع السينما إلا وجاء ذكره فى الهلال رغم الفترات المتباعدة بين الخبر والآخر . ويكفى مجلة الهلال فخرا أنها كانت أسبق من كثير من الجرائد فى الحديث عن اختراع السينما فقد كان أول خبر فى الهلال بتاريخ ١ مايو ١٨٩٥ أى قبل عرض الأخوين لوميير بباريس فى ديسمبر من نفس العام والذى يؤرخ به البداية الحقيقية لفن السينما ، وقبل جريدة الأهرام التى كان أول خبر بها عن السينما بتاريخ ٢٣ أبريل ١٨٩٦ (٤) .

ولكن أهم ما يميز هذه المرحلة هو المستوى الحضارى الذى تعاملت به مجلة الهلال مع فن السينما . فقد كانت الهلال من أوائل المجلات التي تحدثت عن أثر السينما فى ترقية المدارك وعن فوائدها على المجتمع بالاضافة الى قيمتها فى خدمة البشرية .

●المرحلة الثانية : ١٩١٤-١٩٢٩●

سببت وفاة جرجى زيدان الفجائية فى يولية ١٩١٤ ارتباكا لأولاده إميل وشكرى زيدان . وجد إميل ابنه الأكبر فجأة نفسه مسئولا عن اتمام هذا العمل الضخم . وكان قد صاحب أباه وساعده فى الأعوام الأخيرة فاكتسب بعض الخبرة . اشتعلت أيضا الحرب العالمية الأولى فى نفس الوقت فأضافت الى تعقيد الموقف ولم تعد السينما من الأولويات فتوارت أخبارها تماما حتى عام ١٩١٧ . بدأت أخبار السينما تظهر فى الهلال فى بداية عام ١٩١٧ حين يطالعنا الهلال بفائدة جديدة من فوائد السينماتوغراف وهى « الوعظ بالصور المتحركة » . فالى جانب استخدام الصور المتحركة فى الجامعات والمدارس للتعليم فقد بدأ القساوسة استخدامها فى



صورة من دار شركة كوندور فيلم - اعترافا باعجابها نشرتها جريدة البلاغ بمناسبة ما كتبه عنها حسن جمعة : ١ - ابراهيم بك ذو الفقار ٢ - بدر لاما ٣ - ايفون جين ٤ - الناقد السيد حسن جمعة ٥ - ابراهيم لاما ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - بعض أفراد قطاع السينما ..

الكنائس .

سارت الهلال فى بداية هذه المرحلة على نفس نهج جرجى زيدان تقريبا . فقد واصل الاخوان إميل وشكرى موافاة القراء بآخر تطورات السينما من نزولها الى أعماق البحار الى استخدامها فى المسرح وفى تعليم العزف على البيانو والرقص الى استخدامها فى الطائرات ترغيبا للمسافرين فى الهواء بركوبها » (يونية ١٩٢٥ ، ص ٩٨٩) . كما حدثت الهلال قراءها عن أدوار الخطر التى يقوم بها الممثلون « الشجعان غير مبالين بالعطب أو الموت » (مارس ١٩٢٦ ، ص ٦٤١)، كما حدثتهم عن أسرار الخدع أو الحيل السينمائية التى يحار المتفرج « فى تعليلها والوصول الى حقيقتها » (مارس ١٩٢٥ ، ص ٥٨٨). كما عادت الهلال الى متابعة تحويل السينما الصامتة الى ناطقة . فبشرت قراءها بمقالة بعنوان « السينما المتكلم : انقلاب علمى عظيم » وأنبأتهم أن العقبات على وشك أن تزول « بفضل المساعى التى

بذلها ويبذلها ثلاثة من المخترعين هم : هانس فوجت والدكتور انجل وجوزف ماسل . فقد صنعوا آلة سينما تؤدى الكلام والغناء والموسيقى وفقا لظهور الصور على اللوحة » (يونية ١٩٢٥ ، ص ٩٢١) . كما أن الهولنديين بدرسن وبولسن قد صنعا « آلة سينماتوغرافية قد ألف بينها وبين جهاز فوتوغرافى فيرى النظارة الصور المتحركة ويسمعون فى نفس الوقت أصوات الأشخاص الممثلين وقد عرضها مخترعاها فى القصر الملوكى بهولندا وهنئا على نجاحهما فى عمل طالما حاول غيرهما النجاح فيه » (يونية ١٩٢٦، ص ٩٧٧). أخطرت الهلال القراء بما يتنبأ به العلماء بخصوص مستقبل السينما. فبائعو « الجرائد سيتحولون بعد قليل الى بائعى شريط للسينماتوغراف إذ تصبح الجرائد - أو فى الأقل جانب كبير منها - جرائد سينماتوغرافية » . والمكتبات العامة ستخصص فى المستقبل « قسما منها لإعارة الشريط السينماتورافى بدلا من اعارة الكتب « (أكتوبر ١٩٢١ ، ص ٥٤ - ٥٦) . كما نبهت الهلال القراء بأن السينما هى ذاكرة الشعوب ، فعندما « يستكشف أهل الأجيال القادمة آثارنا ومخلفاتنا سوف يقفون على مشاهد حياتنا بالتفصيل - وذلك بفضل السينماتوغراف . ولكى يدرك القارىء شأن هذا الاختراع ليتصور مقدار اغتباطنا لو عثرنا على شريط سينماتوغرافى يرجع الى عصر توت عنخ آمون أو غيره من العصور التاريخية العظيمة » (مارس ١٩٢٣ ، ص ٦٢٢) .

اذا كانت المرحلة الأولى هى مرحلة الأخبار السينمائية أساسا مع قليل من المقالات فان هذه المرحلة عرفت المزج المتساوى بين الأخبار والمقالات . فقد شهدت هذه المرحلة الكثير من المقالات المهمة كما شهدت أول حديث صحفى مع الدكتور أحمد فريد رفاعى أثر تعيينه مديرا لادارة المطبوعات بوصفه رقيبا على السينما (أغسطس ١٩٢٨ ، ص ١١٦٢ - ١١٧٠) . شهدت هذه المرحلة أول مقالات نقدية سينمائية على أفلام بعينها مثل فيلم « امرأة فرعون » وفيلم « متروبوليس » . عرف قراء الهلال من خلال هذه المقالات أهمية المخرج الذى يفهم عمله وعن تمكنه فى ادارة المواقع الحربية وروعة استخدامه للمساحات فى الحرب والقتال . وأهمية مهندس الديكور الذى يضطر الى تشييد مدن كاملة ، وأهمية الأزياء ومناسبتها للعصر الذى تدور فيه الأحداث (يونية ١٩٢٢ ، ص ٨٣٣ - ٨٣٥) . كما عرفوا أهمية أن يحمل الفيلم قيما انسانية تساعد البشرية على التعمير لا التخريب ، وأهمية أن يكون العلم والدين فى خدمة مصالح الأمة لا مصالح طبقة بعينها مثل طبقة الأغنياء (مايو ١٩٢٨ ، ص ٨٣٣ - ٨٣٦) . فى بداية عام ١٩٢١ بدأت الهلال مرحلة جديدة هى مرحلة المزج بين الأخبار

والمقالات . فقد استقرت السينما كاختراع علمي وانتشرت كصناعة ذات رءوس أموال ضخمة ، وعرف الناس أهميتها على المستوى العلمي والاقتصادى والاجتماعي وبقى أن يعرف القراء أهميتها على المستوى الفنى . لم يعد الخبر وحده يكفى. ولأول مرة يكتب محرر الهلال مقالا مطولا من ثمانى صفحات موضحا بالصور بعنوان «أسرار السينماتوغراف» .. ولأول مرة أيضا يطلق عليها لقب الفن الحديث بدلا من كلمة اكتشاف أو اختراع علمى . تحدثت الهلال عن تقـدم الفن السينمائى « ومع تقدم هذا الفن تطور ذوق الجمهور فأصبح ميالا الي ما يحدث فى النفس انفعـالا من مشـاهد مفجعة ومواقف مؤثرة » . ثم تحدثت عن المخرج وأهميته فمعظم العبء يقع على كاهله . فهو الذى يصدر التعليمات ، وهو الذى « يشرح للممثلين كيف يجب عليهم أن يقوموا بأدوارهم الصـامتة ويراقب حركاتهم وتمثيلهم » . كما تحدث المحرر أيضا فى هذا المقال عن الصعوبات الفنية وغير الفنية التى تواجه الفن السينمائى فمثلا على صانعى الصور المتحـركة أن يراعوا قوانين دول كثيرة لأن الرقابة فى كل منها تحرم تمثيل مشاهد معينة . كما تحدث عن تحايل السينمائيين للهـروب من هذه الرقابة ، فالسينمائيون « لا يعدمون طريقة لتخفيف وطأة القوانين » . وينهى المحـرر مقالتـه باعتقاده أن : « للسينماتوغراف فوائد كثيرة اليوم غير التسلية واللهو » ، وأن هذا الفن سيبلغ فى المستقبل « الذروة العليا من الرقى والكمال. والتجارب الحديثة تؤملنا بأن ذلك الحلم الجميل ليس ببعيد التحقيق باذن الله » (يناير ١٩٢١ ، ص ٣٤٥ - ٣٥٢). كانت حصيلة هذه المرحلة سينمائيا خمسة عشر خبرا وعشرة مقالات على مدى ستة عشر عاما . وهى تبين مدى تطور الاهتمام السينمائى . وأهم ما يميز هذه المرحلة هى روح التفاؤل بمستقبل هذا الفن أو الحلم الجميل ، والدعوة لأن تكون السينما هى « واسطة الحب والتفاهم بين الأمم » (يناير ١٩٢٧ ، ص ٣٥٦).

•المرحلة الثالثة : ١٩٢٩-١٩٣٢•

هذه المرحلة هى أقصر المراحل زمنيا ولكنها أكثرهم من حيث الكم وأعمقهم من حيث الكيف . فقد كانت المرة الأولى التى تستكتب الهلال فيها أحد المتخصصين سينمائيا لكى يكتب لها ، لذلك فهذه المرحلة تؤرخ بعهد الكاتب السينمائى السيد حسن جمعة الذى بدأ يوافى الهلال بمقالاته ابتداءً من شهر ديسمبر ١٩٢٩ ، توارت الأخبار السينمائية أو كادت وحلت محلها الدراسات السينمائية الجادة التى تتحدث فى كل فروع السينما . لم يترك السيد حسن جمعة صغيرة أو كبيرة فى الفن السينمائى لم يتعرض لها . كتب عن

السينما الاستعراضية وعن فن الكوميديا وأبطاله على الشاشة البيضاء . كتب عن فن الرسوم المتحركة وكيفية صنعها ، كما كتب عن سينما رعاة البقر وعن الأفلام التى تناولت الحرب العالمية الأولى والأفلام التى استمدت موضوعاتها من الكتب المقدسة مثل أفلام « بن حور » ، « ملكة سبأ » ، « يوسف وأخوته » ، «سفينة نوح»، و « الوصايا العشر » ، كما كتب عن السينما التى تعتمد على التاريخ . كتب عن مدينة هوليوود عاصمة السينما وأعجوبة مدن القرن العشرين كما كتب عن دور العرض فى أوروبا وأمريكا . تحدث السيد حسن جمعة عن البعثات الاستكشافية التى ترسلها الشركات السينمائية الى الأقطار المجهولة لكى تسجل عاداتها وتقاليدها فتقدم خدمة ثقافية للبشرية . كما تحدث عن الجرائد السينمائية وكيفية جمع أخبارها . كتب عن السينما المصرية وتاريخها ، كتب عن السينما الألمانية ، كما كتب عن قدرة الممثل على التعبير عن طريق العيون والشفاه . كتب عن السينما كأداة للتثقيف وأهمية السينما العلمية والسينما الطبية والسينما الزراعية . أرخ لتاريخ اختراع السينما ولجهود المخترعين حتى أوصلوها الى مرحلة النطق ، كما كتب عن الأزمات التى تهدد صناعة السينما .

ظل السيد حسن جمعة يكتب بانتظام من ديسمبر ١٩٢٩ حتى فبراير ١٩٣٢ حين استدعته ادارة مؤسسة الهلال لكى يشرف على مجلة الكواكب التى ستصدرها كملحق فنى لمجلة المصور مما اضطره الى التوقف عن المساهمة فى الهلال وتوجيه كل طاقاته الى الوليد الجديد « الكواكب ». كانت حصيلة هذه المرحلة سبعة أخبار واثنتين وعشرين دراسة سينمائية على مدى عامين ونصف . ورغم قصر المدة الزمنية فان الهلال بلا شك قد قدمت الى القراء جرعة سينمائية دسمة ساهمت بالتأكيد فى نشر الثقافة السينمائية وفى الارتقاء بعقل ووجدان القارىء والمتفرج المصرى وفى إرساء قيم جمالية وانسانية أنارت الطريق أمام الكثيرين .

◉المرحلة الرابعة : ١٩٣٢-١٩٤٥◉

انسحب السيد حسن جمعة من مجلة الهلال بعد أن ترك وراءه رصيدا ضخما من الكتابات السينمائية ، وبعد أن ترك فراغا ليس من السهل ملأه . احتجبت الأخبار والموضوعات السينمائية حتى نهاية عام ١٩٣٤ حين ظهر فجأة اسم كاتب سينمائى آخر هو محيى الدين فرحات فى دراسة عن « المرأة الحديثة فى السينما » بتاريخ نوفمبر ١٩٣٤ . ثم صمت لمدة عام كامل ليعود بعدها بدراسة أخرى عن « الجمال على الستار الفضى » .. كان الفرق واضحا بين مستوى السيد حسن جمعة ومستوى محيى الدين فرحات وبدا عجزه عن ملء الفراغ جليا

.....فانسحب أو استغنت المجلة عن خدماته . منذ تلك اللحظة اختفت أو كادت المقالات الموقعة وعادت الى الساحة الأخبار القصيرة وظهرت صور الممثلات والممثلين مع نبـــذة صــغيرة عن حيــاتهم (طفلة تبهر العالم : شيرلى تمبل ، ديسمبر ١٩٣٦) . أو صور العظماء والقادة الذين صنعت عنهم أفلام مثل كمال أتاتورك (مايو ١٩٤٠) . كما بدأت تظهر على الساحة نوعية جديدة من الكتابات السينمائية لا هى بالمقالات ولا هى بالأخبار بل عبارة عن ملخصات مترجمة الى العربية لمقالات نشرت فى مجلات أجنبية (فبراير ١٩٣٧ ، ص ٤٥٩، نوفمبر ١٩٣٨ ، ص ١٠٢ ، فبراير ١٩٤٠، ص ٤٦٦ - ٤٦٧) . بدأت تظهر أيضا أخبار عن كتب تهتم بالسينما مع ملخص لمحتوياتها فى باب الأدب فى شهر أو باب الحركة الفكرية .

اتسمت هذه المرحلة بالقلة الملحوظة فى الأخبار وندرة المقالات فتوارت السينما أو كادت . وربما كان السبب هو إحساس المسئولين فى المجلة بأن السينما مغطاة فى مجلات أخرى تصدرها مؤسسة الهلال وهى الكواكب والمصور هذا بالاضافة الى نشوب الحرب العالمية الثانية مما أدى الى انحسار السينما مؤقتا .

لم تكتف الهلال بتزويد القراء بكل ما يحدث بشأن السينما وانما أشركتهم أيضا فى متابعة الصراع الخفى بين أوروبا وأمريكا من أجل غزو العالم عن طريق السينما . كانت قوة أمريكا الاقتصادية أكبر من قوة أوروبا ، والمبالغ التى تستطيع الشركات الأمريكية إنفاقها على السينما « ليست مما يسهل على غير أمريكا انفاقه » (أغسطس ١٩٣٠ ، ص ١٢٧٢) . كما كان من الواضح التفوق الأمريكي فى الصناعة السينمائية ، فقد أصبحت صناعة السينما التى كانت حديثة العهد فى معظم الدول ، أصبحت « ثالثة أو رابعة الصناعات شأنا وأهمية فى الولايات المتحدة. تفوقت صناعة « الفيلم » (أى شريط السينما) فى أمريكا على صناعته فى سائر العالم حتى أصبح ٨٠ فى المـــائة مما يعرض منـــه فى فرنسا (وهى موطن السينما الأول) أمريكى الأصل » (يناير ١٩٢٤ ، ص ٣٧٤ - ٣٧٥) .

فجر هذا التفوق السينمائى الأمريكى صراعات سياسية واقتصادية وحضارية بين أمريكا والدول الأوروبية . والواقع أن هذا الصراع كان موجودا منذ مدة طويلة كما نلمحه فى معرض شيكاغو الدولى الذى افتتح فى مايو ١٨٩٣ ، وعرض فيه أديسون آلة عرض الصور المتحركة لأول مرة . يخبرنا جرجى زيدان أنه قد « وقع خلاف بين الدول المشتركة فى هذا المعرض

فى أمر الجوائز فأرادت أمركا أن يكون الحكم فى أمر الجوائز لمستحقيها قاضيا أمركانيا ولم تقبل الدول الأخرى إلا أن يكون الحاكم فى ذاك لجنة فيها مندوبون من سائر الدول فلم تقبل أمريكا اذ ذاك فانسحبت انكلترا من المعرض ، وتبعها سبع عشرة دولة وتفاقم الخطب لكنه آل الى إذعان أمريكا لارادة الدول وزالت الأزمة ودارت حركة الأعمال » (١ يولية ١٨٩٣ ، ص ٥٢٦) .

تعود الهلال فى عام ١٩٢٩ للحديث فى نفس الموضوع بمقالة طويلة عنوانها : أوروبا ضد أمريكا فى ترويج السلع الأوروبية ومقاومة الأمريكية (شريط السينما والسيارات والآلات الكاتبة) فقد « ظهر أن التجارة تسير فى أثر الأفلام حتى لقد قالوا ان كل قدم من الأفلام يعرض فى السينما يفضى الى بيع ما قيمته دولار من السلع الأميركية . وتقول الصحف الأميركية أن فى أوروبا حركة «فلمية» هى جزء من حركة أشمل وأوسع نطاقا يراد بها إنشاء اتحاد أوروبى اقتصادى يكون سدا فى وجه التجارة الأميركية ... » . تخبر الهلال قراءها أن انجلترا قد سنت قانونا لمقاومة الغزو الأمريكى السينمائى وأن فرنسا قد سنت قانونا هى الأخرى لحماية صناعتها الوطنية السينمائية . ثم تعلق الهلال فى نهاية المقال « وجميع الدلائل تدل على أن المستقبل مظلم فى وجه أميركا من هذه الجهة » (نوفمبر ١٩٢٩ ، ص ٧٩ - ٨٠) .

وعلى المستوى الحضارى فقد كان الانجليز يعتبرون أن الأمريكان يشوهون لغتهم الانجليزية الأصيلة ، « ولما كان الانجليز يسخرون من نطق الأميركيين للغة الانجليزية فقد عزم جماعة من الماليين فى لندن على انشاء شركة برأسمال كبير لاخراج روايات سينماتوغرافية ناطقة خالية من شوائب النطق الأميركى » (أغسطس ١٩٣٠ ، ص ١٢٧٢) .

---

(١) لم تحدث أى اشارة للسينما قبل هذا الخبر وأغلب الظن أن جرجى زيدان يشير الى خبر معرض شيكاغو الذى أقيم فى مايو ١٨٩٣ وكتبت عنه الهلال فى يولية ١٨٩٣ ، ص ٥٢٦ ، وعرض فيه أديسون آلة الصور المتحركة لأول مرة كما جاء فى عدد يونية ١٩١٤ ، ص ٦٩٧ .

(٢) انظر حسين عثمان . حكايات من تاريخ السينما المصرية . القاهرة ، مطبعة عابدين ، ١٩٧٧ . ص ٦ .

(٣) انظر جريدة الأهرام ، ٢٣ أبريل ١٨٩٦ ، الصفحة الأولى عمود ٣ وما بعده .

(٤) انظر أحمد الحضرى . تاريخ السينما فى مصر . القاهرة ، نادى السينما ، ١٩٨٩ ، جـ ١ ، ص ١٦ .

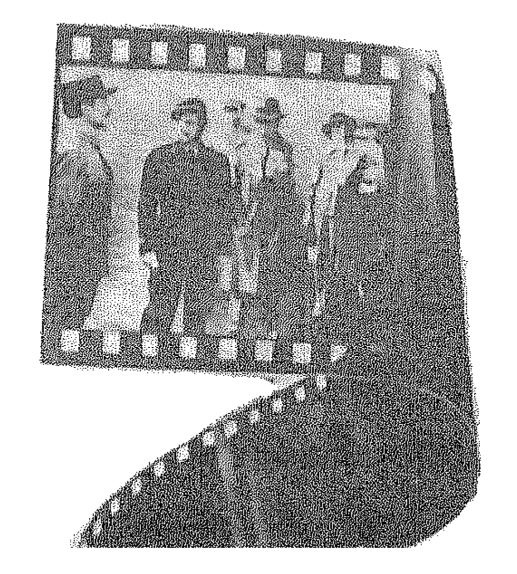
العيد المئوى للسينما

فى مصر وتاريخ السينما

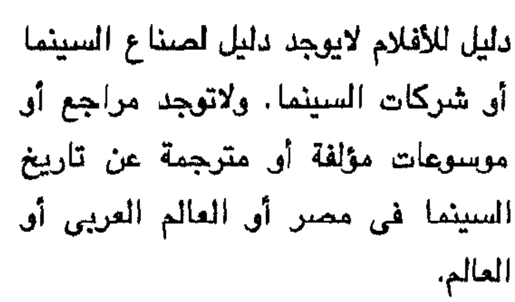
بقلم : سمير فريد

يحتفل العالم عام ١٩٩٥ بالعيد المئوى للسينما، أو بالأحرى لسينما توجراف لوميير الذى عرضت بواسطته أفلام الأخوين لوميير في ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ فى باريس، وكان هذا العرض أول عرض مفتوح للجمهور بتذاكر فى المقهى الكبير (لاجراند كافيه) في شارع كابوسين بالعاصمة الفرنسية. وقد شهدت مصر والعديد من الدول العربية العروض الأولى لسينما توجراف لوميير عام ١٨٩٦ . وبذلك تكون مئوية السينما على مستوى العالم عام ١٩٩٥ ، وعلى مستوى العالم العربى عام ١٩٩٦ .

وطوال المائة عام الأولى من تاريخ السينما العربية ظل البحث فى هذا التاريخ على هامش اهتمامات صناع ونقاد السينما، ويكفى للدلالة على هذه الهامشية إنه لايوجد حتى الآن دليل علمى للأفلام العربية من كل الأجناس والأطوال. ومن البديهى أن هذا الدليل هو الخطوة الاساسية الاولى للبحث فى تاريخ السينما فى أى منطقة أو أى بلد. وكما لايوجد

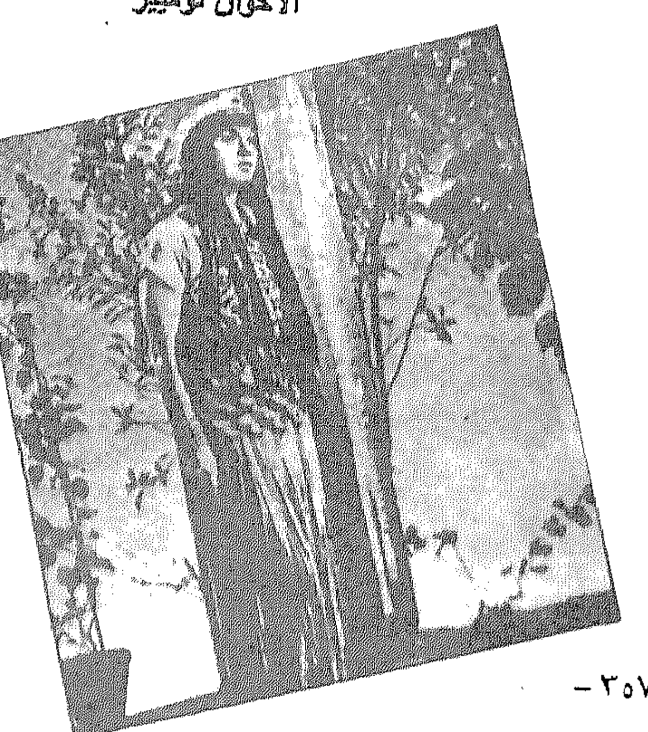


الاخوان لوميير



دليل للأفلام لايوجد دليل لصناع السينما أو شركات السينما. ولاتوجد مراجع أو موسوعات مؤلفة أو مترجمة عن تاريخ السينما فى مصر أو العالم العربى أو العالم.

وقد شهدت الستينيات أول اهتمام جاد بتاريخ السينما العربية فى مصر بانتاج فيلم «تاريخ السينما المصرية» إخراج أحمد كامل مرسى، وهو فيلم



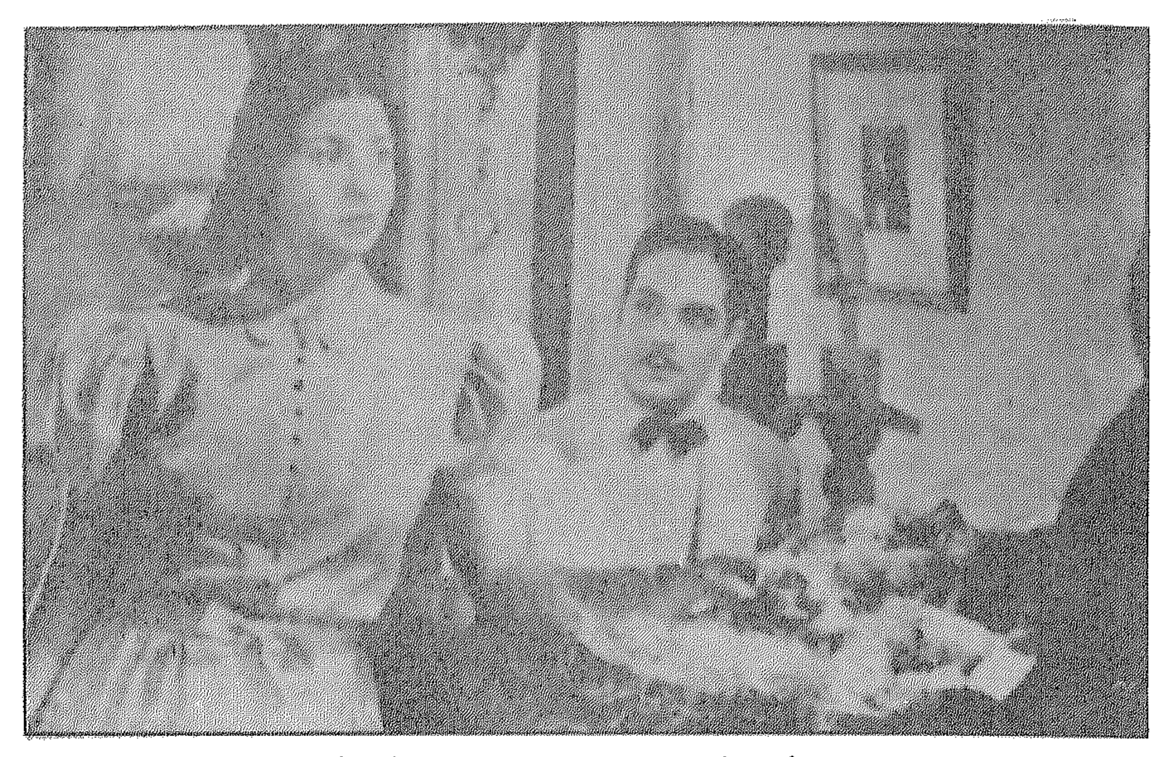
تسجيلى طويل انتجته وزارة الثقافة عام ١٩٦٧ ، وإنشاء أرشيف الفيلم القومى التابع لوزارة الثقافة عام ١٩٦٨، وصدور كتاب «قصة السينما فى مصر» تأليف سعد الدين توفيق فى سلسلة كتاب الهلال عام ١٩٦٩، وتكليف وزارة الثقافة لمحمد كريم بكتابة تاريخ السينما المصرية.

وفى السبعينيات توفى كريم، وانتقل التكليف الى أحمد كامل مرسى، وتعثر أرشيف الفيلم القومى رغم صدور قانون الايداع عام ١٩٧٥، وهو القانون الذى يفرض على كل منتج ايداع نسخة من كل فيلم جديد فى أرشيف الفيلم، وإيداع نسخة من كل فيلم قديم عند تصديره الى أى بلد بعد عام ١٩٧٥. وفى الثمانينيات توفى أحمد كامل مرسى دون أن يتم كتابة تاريخ السينما المصرية بدوره مثل كريم، وازداد تعثر الأرشيف لعدم وجود مبنى خاص به، ولتحايل شركات الانتاج على قانون الايداع، فى ظل التخلف الإدارى الكامل والشامل والاهمال والفوضى.

وشهدت نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات الموجة الثانية من الاهتمام الجاد بتاريخ السينما العربية فى مصر، وذلك بصدور كتاب أحمد الحضرى «تاريخ السينما فى مصر» عن نادى سينما القاهرة عام ١٩٧٩، وانتاج فيلم «وقائع الزمن الضائع» اخراج محمد كامل القليوبى عن محمد بيومى، وهو من رواد السينما الصامتة. ويعتمد هذا الفيلم التسجيلى الطويل الذى انتجه المركز القومى للسينما على المواد الفيلمية التى حافظت عليها عائلة بيومى، وقامت أكاديمية الفنون بترميمها ونقلها على نيجاتيف جديد. وفى عام ١٩٩٢ صدر العدد الأول من مجلة «السينما والتاريخ» الفصلية، والتى أصدرها بانتظام كاتب هذه السطور (١٢ عددا حتى نهاية ١٩٩٤).

دليل التشريعات السينمائية

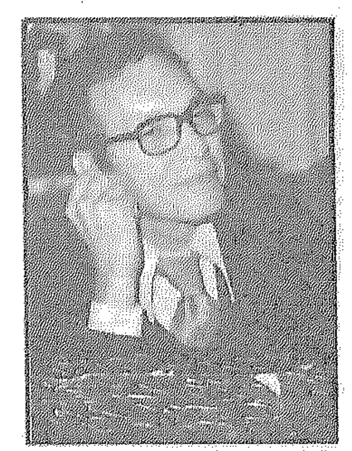
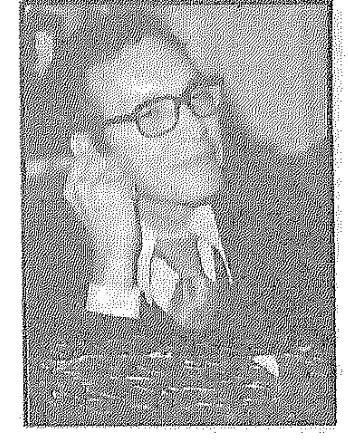
وفى إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام ١٩٩١ وبالتعاون مع الاتحاد العام للفنانين العرب وافق الكاتب الكبير سعد الدين وهبة الذى يرأس المهرجان والاتحاد على اقامة حلقة بحث سنويا يشترك فيها أهم الباحثين العرب فى مجال السينما من كل الدول العربية. وقد أثمرت حلقة البحث الأولى عن صدور أول دليل للتشريعات السينمائية فى كل الدول العربية، وكتاب آخر عن الأبحاث التى درست هذه التشريعات وأثمرت حلقة البحث الثانية عن صدور أول كتاب شامل عن تاريخ السينما العربية الصامتة،



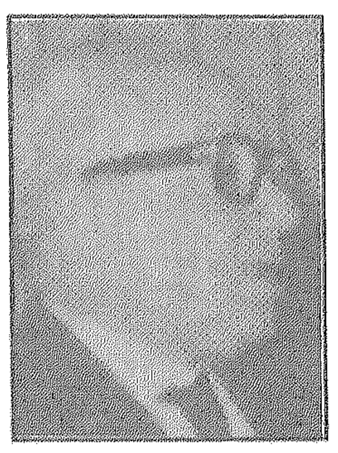
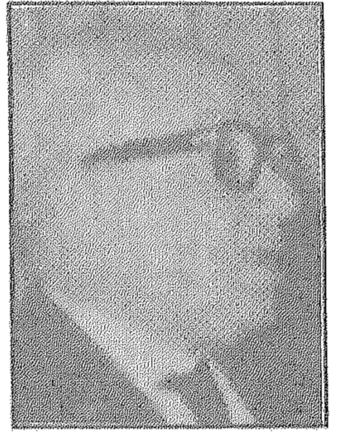
ام كلثوم وابراهيم حمودة فى فيلم عايدة

وأثمرت الحلقة الثالثة عن صدور أول كتاب شامل عن تاريخ السينما العربية الناطقة، أما الحلقة الرابعة عام ١٩٩٤ فقد تناولت تحت عنوان «الببليوجرافيا الشاملة للسينما العربية» رصدا لكل مانشر فى اللغة العربية. من كتب مؤلفة ومترجمة، وكل مانشر عن السينما العربية فى اللغات الانجليزية والفرنسية والايطالية والاسبانية والالمانية والسويدية.

ومن ناحية أخرى قامت لجنة السينما بالمجلس الاعلى للثقافة عام ١٩٩٤، وبناء على دعوة مجلة «السينما والتاريخ» بتشكيل «اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوى للسينما» وقامت هذه اللجنة بوضع خطة متكاملة لإصدار العديد من المراجع. وتنظيم العديد من البرامج داخل وخارج مصر عامى ١٩٩٥ و١٩٩٦ بالتعاون مع هيئات وزارة الثقافة المختلفة والهيئة العامة للاستعلامات والتليفزيون التابعين لوزارة الاعلام. وقد استهلت اللجنة المصرية نشاطها باقامة ندوة بعنوان «صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية يومى ٦ و٧ ديسمبر ١٩٩٤ أثناء مهرجان القاهرة السينمائى الدولى حيث احتفلت فى اليوم الأول بالذكرى المئوية الأولى لمولد محمد بيومى (١٨٩٤ - ١٩٩٤) وعرضت فيلم محمد كامل القليوبى. واحتفلت فى اليوم الثانى بالذكرى المئوية لمولد محمود خليل

شادي عبد السلام

احمد كامل مرسي



محمد كريم

راشد (١٨٩٤ - ١٩٩٤)، وعرضت فيلمه الصامت «مصطفى أو الساحر الصغير» (٦٠ق) الذى حافظت عليه عائلة راشد.، وقام الاتحاد العام للفنانين العرب بترميمه ونقله على نيجاتيف جديد عام ١٩٩٢ للعرض فى حلقة البحث الثانية عن السينما الصامتة بواسطة الباحث اسامة القفاش.

وفى اليوم الأول من الندوة التى افتتحها جابر عصفور الأمين العام للمجلس الاعلى للثقافة صدر أول كتاب من سلسلة كتب اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوى للسينما لكاتب هذه السطور، وتضمن دراسات عن بيومى وراشد، وعن سيناريو شادى عبدالسلام الذى لم ينفذ عن اخناتون. وعن أوراق أحمد كامل مرسى، وعن الفيلمين اللذين قام صندوق التنمية الثقافية بترميمها وطبع نسخة جديدة من كل منهما. وهما الفيلم القصصى «نمرة ٦» اخراج صلاح أبوسيف والفيلم الروائى «عايدة» اخراج احمد بدرخان من انتاج عام ١٩٤٢.

وقد ساهم صندوق التنمية الثقافية فى الموجة الثانية من الاهتمام بتاريخ السينما من خلال المهرجان القومى للأفلام الروائية منذ دورته الاولى عام ١٩٩١، ففى افتتاح كل دورة يقوم الصندوق بترميم وطبع نسخة جديدة من احد الافلام القديمة. وكانت البداية «المومياء» اخراج شادى عبدالسلام. ثم «نمرة ٦» و«عايدة» ثم «لاشين» اخراج فرتيز كرامب. كما قام الصندوق بتنظيم معرض على معدات وصور ووثائق عن تاريخ السينما المصرية. فضلا عن إصدار أول دليل سنوى للافلام المصرية التى يتم انتاجها الى جانب دليل آخر للافلام التى يتم عرضها.. ومن المعروف ان دليل الافلام حسب الانتاج هو أول دليل من نوعه يصدر فى مصر.



مشهد من فيلم النائب العام

وفى يناير ١٩٩٥ تبدأ اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوى للسينما نشاطها فى الخارج بالاشتراك فى المهرجان الذى تنظمه هيئة اليونسكو الدولية فى باريس بعرض فيلم «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة» اخراج محمد بيومى وترميم اكاديمية الفنون. وفيلم «مصطفى أو الساحر الصغير» اخراج محمود خليل راشد وترميم الاتحاد العام للفنانين العرب.. ومن المقرر ان يشهد شهر يناير أيضا حلقة بحث تنظمها أكاديمية الفنون عن محمد بيومى حيث تعرض لاول مرة جميع أفلام بيومى الصامتة ومدتها ثلاث ساعات وعشر دقائق، ويتم اصدار عدد من الأبحاث والكتب المؤلفة والمترجمة عن تاريخ السينما وتاريخ محمد بيومى.

وفى عام ١٩٩٥ يشهد مهرجان القاهرة السينمائى الدولى حلقة البحث الخامسة عن المجلات السينمائية والاعداد الخاصة عن السينما من المجلات الثقافية العامة، استكمالا لحلقة البحث الرابعة التى تناولت الكتب، وفى محاولة للوصول الى بيبليوجرافيا شاملة للسينما فى اللغة العربية كما يشهد المهرجان صدور كتاب حلقة البحث الرابعة عن بيبليوجرافيا الكتب.

المومياء

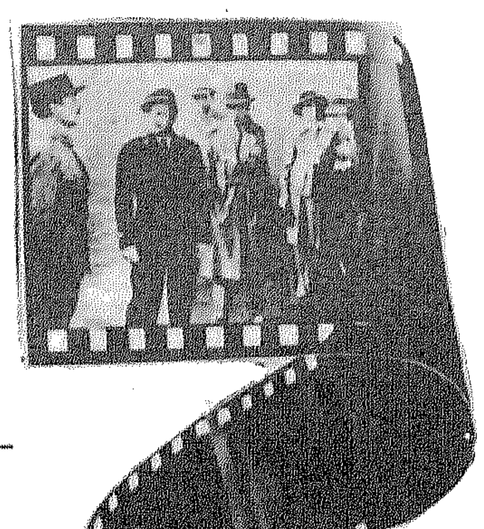
أحسن فيلم مصرى

بقلم : مصطفى درويش

ابتدعت مجلة السينما «سايت آند ساوند» (صورة وصوت) قبل اثنين وأربعين عاما فكرة إجراء استطلاع رأى عدد من مشاهير النقاد حول الأفلام، بموجبه يختار كل واحد منهم أحسن عشرة أفلام فى تاريخ السينما من البداية، وحتى الاستطلاع الذى يجرى مع نهاية كل عشرة أعوام .

وبعد تفريغ اختياراتهم، تعلن اسماء الأفلام العشرة الفائزة بأكبر عدد من الأصوات .

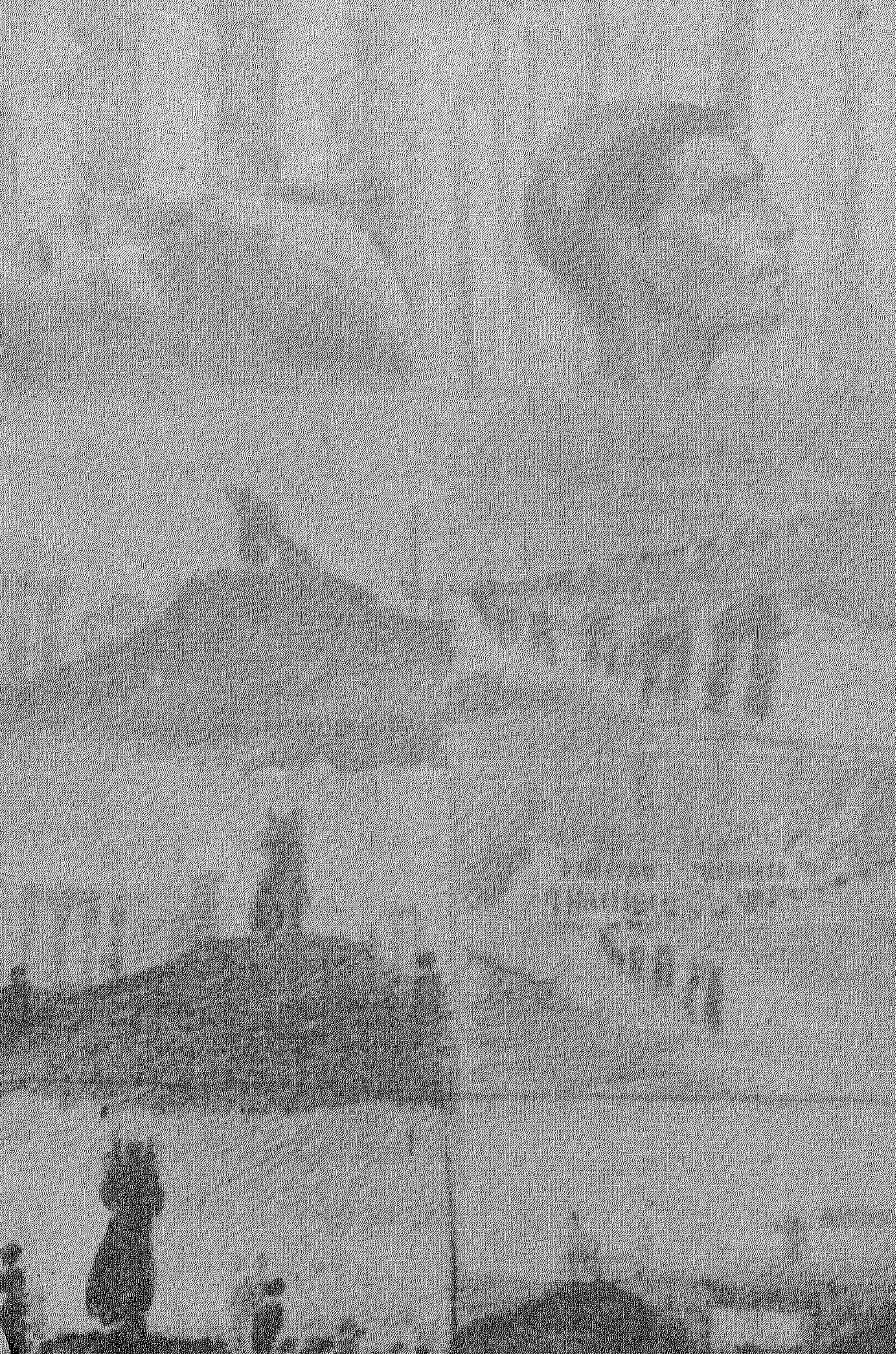
وفى جميع استطلاعات تلك المجلة - وهى أربعة، آخرها فى ديسمبر ١٩٩٢ - كان الفيلم الأول «المواطن كين» (١٩٤١) للمخرج «اورسون ويلز» .



وقبل عشرة أعوام اجرت مجلة الفنون المصرية استطلاعا مماثلا، قصرته على الأفلام المصرية، وفيه فاز بالمركز الأول «الأرض» (١٩٧٠) فيلم يوسف شاهين .

وبمناسبة مئوية السينما ومهرجان القاهرة السينمائى الأخير، أجرت مجلة «هيبدو» المصرية التى تصدر بالفرنسية استطلاعاً مماثلاً بين نفر من النقاد وصانعى الأفلام، فاز فيه بالمركز الأول فيلم «المومياء» لشادى عبد السلام.

أما الأرض فقد تقهقر الى المركز الثانى، وجاء بعده فى الترتيب بداية ونهاية، فباب الحديد، فالعزيمة، فالفتوة، فالحرام، فصراع الأبطال، فدعاء الكروان، واخيراً لاشين.



شادى
عبدالسلام

الأول .. لماذا ؟

وعند الفيلم الأول اتوقف قليلاً لاذكر به إن نفعت الذكرى، فأقول انه يقوم على اساس حادثة وقعت فعلاً...الكشف سنة ١٨٨٢عن مخبأ يضم مومياوات ملكية فى الدير البحرى، بقايا أربعين فرعونا من مختلف الاسر اعيد دفنهم فى عجلة منذ ثلاثة آلاف عام او يزيد، حماية لهم من لصوص القبور.

وقبيل هذا الكشف كان علماء الآثار فى القاهرة برئاسة العلامة ماسبيرو فى حيرة من أمر ظهور اجزاء متفرقة من كنز قديم بين الحين والحين فى السوق السوداء، فقد كانوا على جهل بأن قبيلة جبل الحوربات مصدر هذه التجارة، تتعيش من مومياوات ملكية مكانها يظل سراً مكتوماً لا يباح به الا للورثة ساعة وفاة رئيس القبيلة.

والقصة فى الفيلم تبدأ بين أطلال وادى الملوك بطيبة، يوم أن مات «سليم» كبير القبيلة .

وهى تحكى من خلال صور تجمع بين الجمال والجلال، المأساة التى دفعت بوانيس » الى احضان افندية القاهرة القادمين من بعيد ومن المجهول على مركب مضىء بأنور المدينة.

ولو أوغلنا فى الفيلم كما أوغل الدكتور ادوارد سعيد فى مقاله الرائع «طقوس مصرية» بحثاً عن المحور الذى يتحرك عليه من بدايته الى نهايته، لوجدنا فى اعماقه قوى متعددة تتصارع .

ومما يساعد على فهم هذه القوى أن احداث الفيلم تبدأ قبيل الاحتلال البريطانى لمصر باشهر.

أحفاد بلفور

فإذا ما انتقلنا بها الى تاريخ عرضه فى ١٦ من ديسمبر سنة ١٩٦٩ - أى قبل وفاة جمال عبد الناصر بأقل من سنة لاتضح لنا أن الفيلم إنما كان يتنبأ بقرب انتهاء الحقبة الناصرية، وبداية هجمة احفاد بلفور واتباعه ومن العلامات الدالة على ذلك :

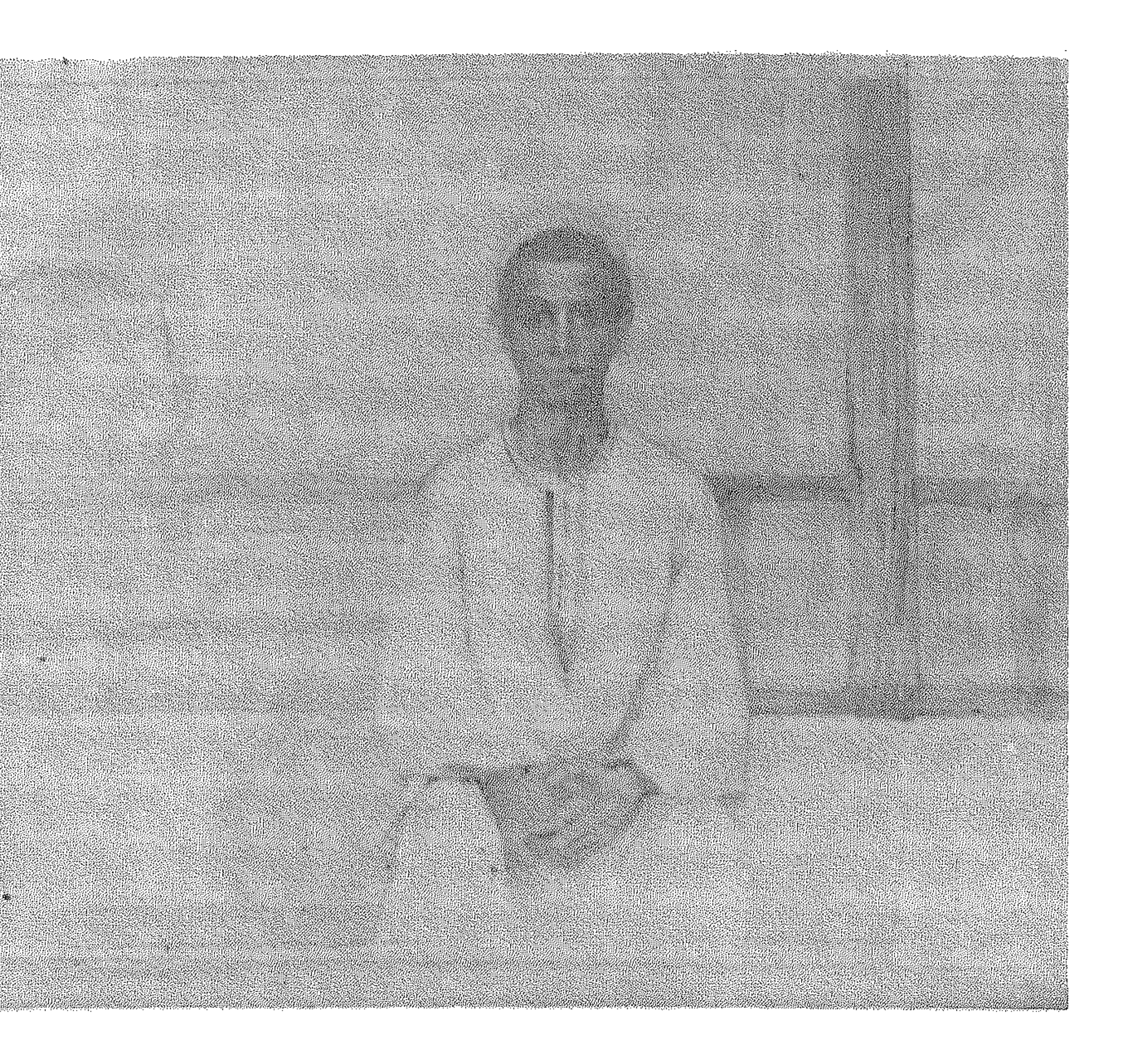
أولا :وجود الخبراء الاجانب كماسبيرو وغلبة افكاره غير الانسانية التى تجعل الاولوية للآثار كمقتنيات للمتاحف بالتضحية بالفلاحين ومصائرهم.

ثانياً : طبقة أفندية القاهرة (الفئة المتحضرة المتفرنجة) - علماء التنقيب والتجار والشرطة، تعيش فى فلك أوربا متعاونة معها ضد الشعب الذى تستمد منه الحياة .

ثالثاً : الاهالى يمارسون حياتهم اليومية مسلمين حنفاء، متمسكين بالتقاليد.

ومع ذلك فمعيشتهم قوامها السرقة والاهدار للتراث.

رابعاً : وانيس يعى الفرق بين الخطأ والصواب ولكنه فى حيرة من أمره، كيف يختار ، أيختار أن يعيش ابنا بارا



المومياء

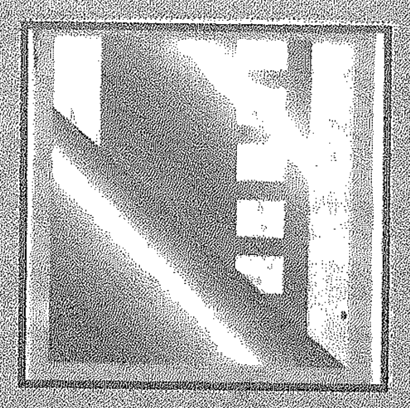
بالقبيلة، حافظاً لسرها، وخارجاً على القانون؟ أم يكشف السر لسلطات القاهرة الكريهة ؟

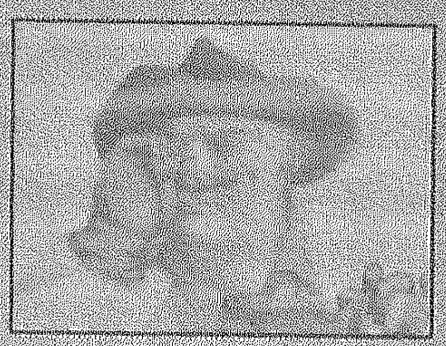
وهكذا نجد أنفسنا امام فيلم ملىء بالرموز والدلالات. بالأسئلة التى يطرحها حول مشاكل مصر المعاصرة..حول ماضيها الفرعونى والهوة السحيقة بينه وبين ثقافتها الاسلامية.. حول إطلالها على الغرب، وهويتها العربية ومعاناة التوفيق والاختيار

ولعلى لست بعيداً عن الصواب اذا ما جنحت إلى القول بأن فيلماً هذا شأنه من الخصب والقوة، كان لا بد أن يحتل مركز الصدارة فى آخر استطلاع رأى للنقاد والمخرجين.

أقـــوال

إيليا كازان





تريفـــو

فيلليني

● « ما تأخذ فذلك ما به تعيش ، أما ما تعطى فذلك هو الحياة » .

دافيد جريفيث
المخرج الأمريكى
وأبو السينما

● « محزن حقاً أن يشك المرء فيمن يقولون له أنت رائع ، يبدو لى أنه على المرء أن يعتبر منتقديه هم الأصدقاء » .

ليليان جيش
نجمة السينما الصامتة
والمتكلمة حتى ١٩٩٢

● « لا أحد يحب أن يقال له ما الذى عليه ، وليس عليه أن يقرأ أو يرى أو يسمع » .

جون تريفيليان
مدير الرقابة
الانجليزية على الأفلام
سابقا

● « لا أحتاج لعمل فيلم هزلى سوى منتزه وشرطى وحسناء » .

شارلى شابلن

● « فى فرنسا اذا ارتفعت رأسك قليلا ، بادروا الى قطعها » .

مارسيل كارنيه
مخرج أجمل وأشهر
فيلم فرنسى
« أطفال الفردوس »

● « الشاعر كائن كذوب ، يقول الحقيقة دائما » .

الشاعر
والمخرج الفرنسى
« چان كوكتو »

● « كلنا مهرجون ، نحن المخرجين » .

لوكينو فيسكونتى
رائد الواقعية الجديدة

أورسون ويلز

بريجيت باردو





شارلى شابلن

● « كل شخص له مهنتان ، منته الأصلية ، وانتقاد السينما » .

المخرج الفرنسى
فرانسوا تريفو
رائد الموجة الجديدة

● « لست أدرى ، أين ولدت ، ربما لم أولد ، ربما فى طائرة » .

المخرج الايطالى
فيديريكو فيللينى

● « الكراهيةالعنصرية ليست من الطبيعة البشرية فى شىء انها منافية لها » .

المخرج الأمريكى
أورسون ويلز
صاحب المواطن كين

● « شبابى وجمالى منحتهما للرجال ، والآن الجزء الأفضل منى حكمتى وتجربتى أمنحهما للحيوانات » .

بريجيت باردو
نجمة الاغراء الفرنسية

● « أساسيات الحياة: الحب ، العمل ، الصحة والفن » .

جلوريا سوانسون
أول نجمة يصل أجرها الي مليون دولار

● « هدفى من الحياة كان غاية فى البساطة ، أن أعيش من عمل أستمتع به ، وأنا أمارسه، لم يكن عندى طموح آخر أكثر نبلاً » .

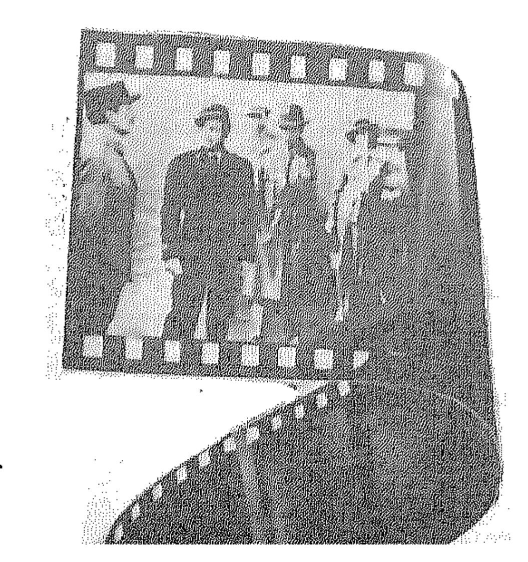
ايليا كازان
المخرج الأمريكى
المنحدر من أصل يونانى

ثقافة الجوائز .. والرقابة .. والمناظر

محمود قاسم

الأرقام فى هذه الظاهرة مثيرة للذهول ..
ورغم أنه لاتوجد إحصاءات كاملة ودقيقة عنها ، فإن الأرقام التقريبية مثيرة للدهشة .. فعمر المهرجانات السينمائية فى مصر الآن عشرون عاما ، بدأت عام ١٩٧٦ ، شهدت مصر خلالها ثمانية عشر مهرجانا فى مدينة القاهرة ، وعشرة مهرجانات بالإسكندرية .. بالإضافة إلى مهرجانات محلية فى كل من الأقصر ، والإسماعيلية ، وأسوان ، وأيضا فى العاصمة القاهرة ..

وفيما يلى بعض حصاد هذه المهرجانات رقميا .. أولا عشرات الليالى التى تضاء فيها المدن وطرقاتها وحفلات الافتتاح ، ومئات النجوم المتوافدين على القاعات ، وعشرات الملايين من المشاهدين، وقرابة خمسة آلاف فيلم ، ومئات الآلاف من الصفحات المطبوعة ، وملايين الدعوات، وبالطبع ملايين الجنيهات من الايرادات ،





نجوم السينما على المسرح .. أبرز ظواهر المهرجان

وعشرات البليارات من صفحات الصحف والمجلات ، ومثلها نفس العدد من الفلاشات والصور ، والأحاديث الصحفية، وبالطبع حصيلة دسمة للكثير من العاملين فى هـذه المهرجانات تحت بنـد مكافآت أو أجور عن مقـــالات كتبت ، وصور تم التقاطها . وقبل كل ذلك وبعـــده مئات الجوائز الورقية والمعدنية .

هل هناك ظاهرة تستحق أن تلفت الانتباه فى تاريخ السينما المصرية أكثر من ظاهرة المهرجانات السينمائية التى تحولت فى كثير من الأحيان الى ميدان للصراع الاجتماعى ، وأيضا للتوافق السياسى ، وكتب عنها الغاضبون الذين ما لبثوا أن تحولوا الى مؤيدين ، ولم تجف الصحف قط عن متابعتها ؟!

ومن المهم أن نتساءل على صفحات مجلة الهلال ، باعتبارها أعرق المجلات الثقافية فى الوطن العربى ، هل المهرجانات السينمائية ظاهرة ثقافية ؟ ومهما كانت الاجابة بالنفى أو بالاثبات ، فإلى أى حد ابتعدت أو اقتربت من هذه الظاهرة ؟

عندما أضيئت أنوار مدينة القاهرة فى خريف عام ١٩٧٦ معلنة عن أول مهرجان سينمائى يقام فى مصر على مستوى دولى، تكاتفت كل الجهود لمساعدة جمعية كتاب ونقاد السينما على تحقيق هذا المشروع الطموح ، فتبعا لقوانين الرقابة ، ولسطوة السينما الأمريكية فى دور



عدد المصورين أكبر من عدد النجوم

العرض المصرى ، لم يكن المشاهد يعرف أى شىء عن السينما العالمية فى دول متفرقة إلا من خلال ما يكتبه صحفيون يتابعون المهرجانات الدولية ، خاصة مهرجان كان، ثم برلين وفينيسيا ، ورغم أن البعض كان يمكنهم مشاهدة أفلام دول عديدة من خلال المراكز الثقافية ، فإن عدد المشاهدين كان صغيرا ، ويكاد يكون نفسه الذى ينتقل بين نوادى السينما فى هذه المراكز ، وبين نادى سينما القاهرة ، ولعل هؤلاء هم أشد المتحمسين لإقامة المهرجانات المحلية ، وهم أفضل الجماهير التى تابعت المهرجان حتى الآن ، ويعطونه ثقلا ثقافيا ، فساندوا قيام المهرجان ، وتمكنوا خلال أيامه القليلة من مشاهدة أكبر عدد من الأفلام ، وتلازمت لديهم ظاهرة الرؤية بالتعرف على ثقافات وابداع دول عديدة من العالم ، خاصة ألمانيا ، والمجر ، والصين ، وأمريكا اللاتينية .

● مثقفو المناظر .. يفسدون الحفل

ولكن سرعان ما انتشرت الظاهرة فى أنحاء المدينة ، وجاءت جماهير مختلفة لمشاهدة أفلام المهرجان ، ووجدت فيه أن كل ما هو ممنوع رقابيا طوال العام أصبح من المباح أمام الجموع ، ومنذ الأيام الأولى للمهرجان الأول تولدت العبارة الشهيرة التى رددها وحيد حامد على لسان يوسف فى فيلمه « المنسى » : « الفيلم قصة والأ مناظر »..

ورغم أن النقاد كانوا هم المشرفين على إقامة هذا المهرجان ، فإن الاعتبارات التجارية وضعت نفسها فى الصدارة ، فالجمعية المنظمة للمهرجان أهلية ، وعليها التزامات مالية لتغطية مصاريف المهرجان، ومن يشاهد الكتل البشرية الهائلة على أبواب السينما عام ١٩٧٦ ، ومثيلها فى عام ١٩٩٤ فانه سيلاحظ أن شيئا لم يتغير .. ومن ير هـــذه الجموع لأول وهلة دون أن يعرف ماذا هنـــاك بالضبط ، فسيتاكد أنه أمام أكثر الشعوب ثقافة سينمائية ..

لكنه بعد قليل سيتاكد أى ثقافة هى .. إنها ثقافة المناظر التى ولدت مع أول يوم فى المهرجان ، وحتى الآن ، هذه الظاهرة غير موجودة فى المهرجـــانات الاقليمية بالطبع .. وقد أفـــسد متذوقو المناظر كل متعة يمكن لجمـــاهير النوادى الســـابق الاشارة اليها ، أن يحسوها .. وبالتالى جاءت الظاهرة بنتائج عكسية حتى على أصحابها .

والآن ، وبعد كل هـــذا الحصاد من المهرجانات ، يمكن أن نتابع حصيلة هذه الأنشطة الاجتماعية من خلال بعض النقاط نوجزها فى الآتى :

– غير خفى بالمرة أن السبب الأول لنجاح هـــذه المهرجانات هو موقف الرقابة على المصنفات الفنية ، تلك المصنفات التى واجه بعض موظفيها مشكلات عام ١٩٧٧ بمناسبة السماح بجرعة أكثر من اللازم فى فيلم « المذنبون » فقد وجد هؤلاء الموظفون أنفسهم يتركون قواعدهم ، وقوانينهم تماما أمام أفلام المهرجان ، باعتبار أن الفيلم سيعرض مرة أو أكثر ، وأنه فيلم « مهرجان » ، وكلما تنازلت الرقابة عن قوانينهـــــا ، حقق المهـــرجان ايرادات أعلى، وقاس البعض بذلك نجاحه، وقد حدث أن قامت الرقابة بحذف الكثير من المشاهد ، فكاد هذا يدمر المهرجان تماما فى بداية الثمانينيات، ولم تتكرر هذه الظاهرة حتى الآن .

وليست هناك أى علاقة بالمرة بين أهمية وجودة فيلم ما ، وبين ما ترك فيه من ممنوعات خاصة المشاهد العارية ، وليس لموظفى الرقابة أيا كانت درجاتهم أى مسئولية ، فهم يفعلون ذلك بناء على أوامر شفاهية من وزير الثقافة .

وهذه الظاهرة تؤكد أن الازدحام لمشـــاهدة هـــذه الأفلام لا يتعلق بعشق الناس للسينما ، ولا بإقبالهم المتزايد على هذا الفن ، وما يمثله من ظاهرة ثقافية ، بل بمـــا يسمى فى المقـــام الأول بثقافة خاصة جدا اسمها المناظر .

● لملمات المقالات .. فى كتب

جاءت هذه المهرجانات بأفلام لم يكن المتفرج المصرى ليحلم بأن يشاهدها ، ولو افترضنا أنها تمثل ظاهرة ثقافية للتعرف على إبداع العالم ، فان الشق الثانى

للرؤية هو القراءة ، بمعنى أن دولة بها هذا العدد من المهرجانات ، وأصبح لها مثل هذا الرصيد من الأرقام المهرجانية تحتاج على الأقل الى ثلاث مجلات سينمائية متخصصة .. ومنذ عام ١٩٧٦ وحتى الآن، ليست لدينا مجلة واحدة سينمائية تتابع هذا الكم من الأفلام، أو غيرها .. صحيح ان هناك مجلات تتتبع أنشطة نجوم السينما ، ولكن مصر فى تلك الفترة لم تعرف مجلةسينمائية واحدة تصدر بصفة منتظمة ، حتى ولو فصلية ، ورغم أن المهرجانات المصرية حريصة على إصدار نشرات لمهرجاناتها ، وكتالوجات ، لكن نظرة واحدة لهذه المطبوعات طوال سنوات تؤكد أنها لا تمثل أى ظاهرة ثقافية ، صحيح ان بعض المطبوعات قد تطور من ناحية الطباعة ، خاصة نشرات مهرجان القاهرة ، لكن هذه المطبوعات كانت تطبع بشكل محدود ، وبالتالى فانها لا تمثل أى ظاهرة متسعة الانتشار . والغريب أنها أول شيء يتساقط مع الزمن من المهرجان، وعلى سبيل المثال ، فان مهرجانى القاهرة والاسكندرية قد دأبا فى الأعوام الأخيرة على اصدار كتيبات بمناسبة تكريم بعض الفنانين ، بدا بعضها أنيقا ، تقريبا ، لكنْ مادته المكتوبة لا تتناسب مع فنان مخضرم استحق التكريم ، وترك وراءه كل هذا العطاء ، وقد دأب مهرجان القاهرة أيضا على إصدار كتب فى السنوات الأخيرة ، يبدو من اللحظة الأولى أن لا علاقة لها بالمهرجان ، وربما كان الكثير منها يسيء الى المهرجان نفسه بأن هذه مطبوعاته ، فهى عبارة عن مقالات منشورة فى مناسبات مختلفة فى صحف ومجلات ، منها كتاب عبارة عن حوارات مع نجوم سينما ، ومنها كتابان عبارة عن تجميع لمقالات ، بالنظر الى عناوينها نكتشف أننا أمام مهزلة كتب ، وأن هذه المطبوعات بمثابة منشورات ضد المهرجان، أكثر مما هى واجهة جيدة له .

ارتبطت ظاهرة المهرجانات فى مصر بالجوائز التى تعلن فى حفل الختام، وأصبحت هذه الجوائز هى الأكثر أهمية لوسائل الاعلام ، وهى فرصة جيدة لتكريم النجوم الفائزين ، ولظهور غير الفائزين أو غير المشتركين فى هذه الوسائل ، وتعنى الجوائز وجودا لبعض الوقت بالنسبة للفنان ، وأيضا نوعا من الاستثمار للفيلم الفائز عند عرضه جماهيريا ، وبالتالى فان التهافت على هذه الجوائز يعد بمثابة هم أكبر للفنان ، وقد أحدثت الجوائز العديد من المتاعب للمهرجان نفسه ، خاصة فيما كان يسمى بليالى السينما المصرية ، وهى عروض ومسابقات اضافية ، وذلك مثلما حدث فى عام ١٩٨٤ بين كمال الملاخ رئيس مهرجانى القاهرة والاسكندرية وبين وزير الثقافة عبد الحميد رضوان ، وكان ذلك سببا فى بدء إسناد رئاسة المهرجان الى رئيس جديد ، وإلغاء مهرجان

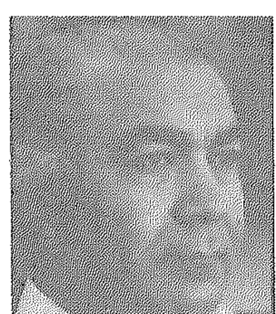


الاسكندرية لعدة سنوات .

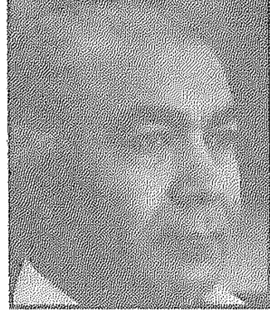
ولعل ما حدث فى مهرجان الاسكندرية العاشر ، حيث اتجهت النوايا لإلغاء المسابقة ، كان مؤشرا على الخطر الذى يلحق بأنشطة المهرجان ، وقد حاول المسئولون عن المهرجان جاهدين اعادة هذه المسابقة لأهميتها على المستوى الاعلامى ، ويؤكد هذا أنه لا مهرجان بدون جوائز محلية ، وعلى كل فهذه سمة ، حيث يتاح للجماهير أن يروا نجومهم المفضلين، بل أن يجالسوهم فى الندوات المفتوحة ، ومعرفة حكاياتهم ، وخاصة فى مهرجان الاسكندرية حيث يقيم النجوم فى أحد الفنادق طوال فترة انعقاده ، ويكونون على اتصال مباشر بالناس .

● فى المهرجان .. شخص واحد

ارتبطت الجهات المنظمة للمهرجانات المصرية فى المقام الأول بشخص يتمتع بقوة اعلامية .. وهو بمثابة المحرك الأساسى لكل أنشطة المهرجان ، فرغم أن جمعية كتاب ونقاد السينما هى التى نظمت مهرجانى القاهرة والاسكندرية لثمانى سنوات ، فان الصحفى كمال الملاخ كان وراء هذا النجاح والاستمرار . ثم أسند المهرجان لسعد وهبة بصفته الإعلامية ، وهو ادارى ناجح ، استطاع أن يطور أداءه ، وأن يحول خصومه الى



كمال الملاخ

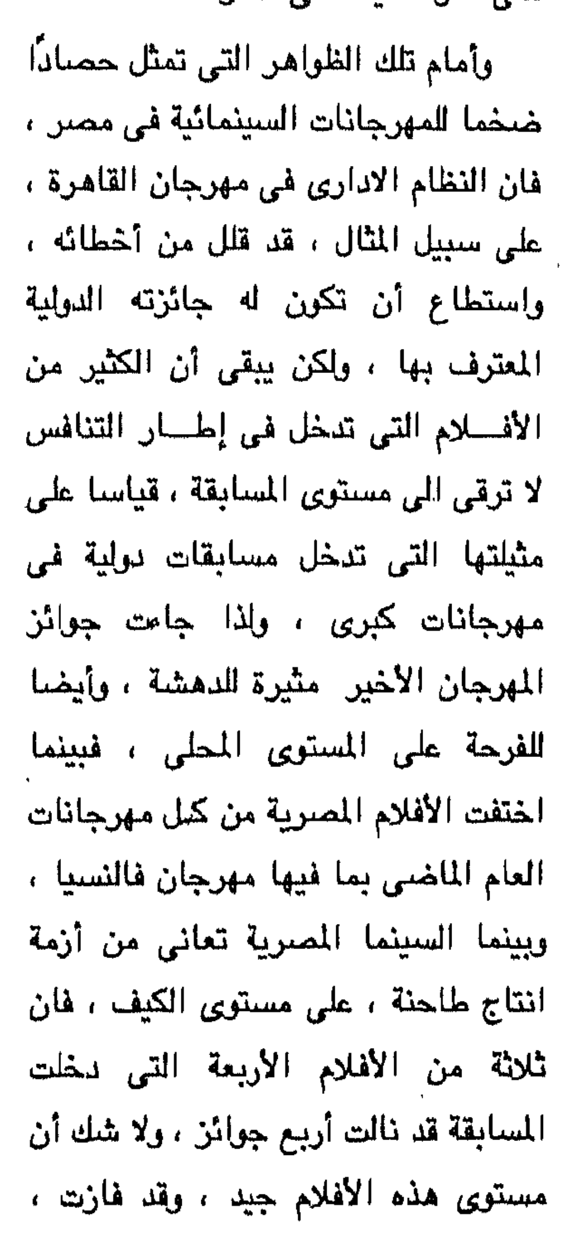


عبد الحميد رضوان

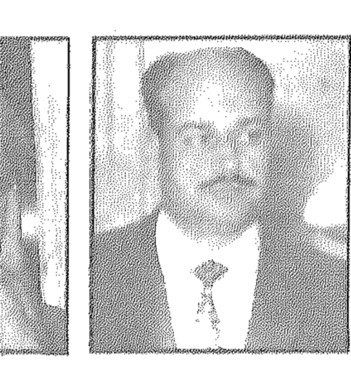
معاونين ، وهو فى أحوال كثيرة يحاول إسناد مهام للصحفيين ، ويبدو هذا فى إشراك بعضهم فيما يسمى باللجنة العليا ، أو إدارة المركز الصحفى ، ومثل هذه الأنشطة فى حاجة الى شخصية عامة من طراز الملاخ ، ووهبه ، فعندما حاول رئيس أحد المهرجانات يوما أن يلتقى بمحافظ احدى المدن ، استعان بمذيعة نصف مشهورة لتحديد موعد مع المحافظ، وهكذا تولد بعض المهرجانات ضعيفة نتيجة لعدم وجود شخص يتمتع بنفوذ اعلامى على مستوى عال .

حاول مهرجان الأفلام الروائية أن يكون شبيها بأوسكار ، أو سيزار ، مصرى ، حيث يتم توزيع الجوائز فى إطار مهرجانى تتخلله عروض بعض الأفلام المرشحة للفوز بجوائز مالية ، ورغم أنه نجح فى دوراته الثلاثة ، فإن السؤال المطروح هو : لماذا يتم ذلك فى إطار المهرجان؟ لماذا لا تقام ليلة احتفالية أسوة بما يحدث فى أوسكار أو سيزار؟ ولماذا

الجوائز المالية ؟ وكانت الإجابة الأكيدة أن الدولة غنية ، وتريد أن يكون لرجالها أيضا مهرجاناتهم ، وليست دولة توزع المال على السينمائيين لتشجيعهم ، ومن المهم أن تكون هناك أكاديمية متخصصة كمعهد السينما مثلا ، تتولى هذه المسئولية ، وتحظى باحترام الجميع ، لكن الأمنيات شيء ، والحقيقة شيء آخر .



وأمام تلك الظواهر التى تمثل حصاداً ضخما للمهرجانات السينمائية فى مصر ، فان النظام الادارى فى مهرجان القاهرة ، على سبيل المثال ، قد قلل من أخطائه ، واستطاع أن تكون له جائزته الدولية المعترف بها ، ولكن يبقى أن الكثير من الأفــلام التى تدخل فى إطــار التنافس لا ترقى الى مستوى المسابقة ، قياسا على مثيلتها التى تدخل مسابقات دولية فى مهرجانات كبرى ، ولذا جاءت جوائز المهرجان الأخير مثيرة للدهشة ، وأيضا للفرحة على المستوى المحلى ، فبينما اختفت الأفلام المصرية من كل مهرجانات العام الماضى بما فيها مهرجان فالنسيا ، وبينما السينما المصرية تعانى من أزمة انتاج طاحنة ، على مستوى الكيف ، فان ثلاثة من الأفلام الأربعة التى دخلت المسابقة قد نالت أربع جوائز ، ولا شك أن مستوى هذه الأفلام جيد ، وقد فازت ،



أحمد الحضرى　　سعد وهبه

على الأرجح ، لأن مستوى الأفلام المنافسة لها عادى ، ولذا لزمت الاشارة .

ووسط هذه الموجات المتدفقة من أرقام الأفلام ، والايرادات ، والمشاهدين ، والمطبوعات ، فان البشر يتلاقون ، ويحاولون التغلب على بعض لسعات البرد، وفى هذا التلاقى احتكاك مباشر بثقافات أخرى ، ليس على مستوى المشاهدة فقط ، بل أيضا على المستوى الانسانى ، خاصة للفنان ، فهــذا الأخير هو المستفيد الأول من ظاهرة المهــرجانات التى تقــام فى مصر، سواء كان ممثلا أم مخرجا ، أم كاتب سيناريو أو ناقدا ، ومن خلال لقاء الفنان المصرى بزميله العربى ، والأجنبى، يكتسب خبرة تفيده فى عمله ، هذه الخبرة هى فى رأينا تعادل الحصول على الجائزة، إن لم تزد ، فهى تبقى معه ، يحاول أن يطور بها نفسه فى أعماله القادمة ، وذلك من أهم ما نحصده من المهرجانات التى تقام فى مصر .

الجريمة والعنف

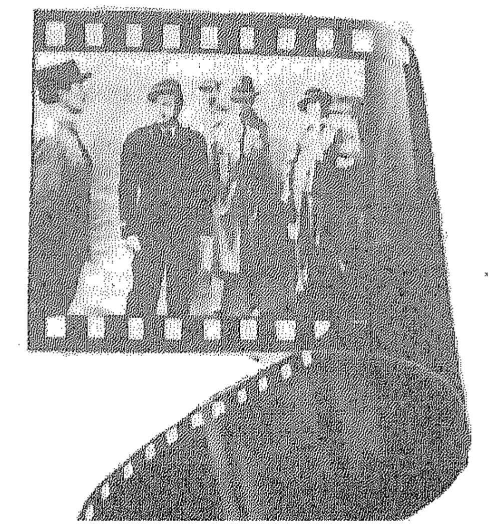
فى السينما المصرية ..!!

عرض وتحليل : عبد المنعم الجداوى

الفيلم المصرى منذ بدايته الأولى .. كان سجلا لإرهاصات المجتمع ، والهواجس التى تدور فى أعماقه .. ولست أبالغ إذا قلت كانت السينما بشكل أو بآخر دقات قلب الشعب المصرى ، وأناته، وآهاته .. إذا عنف وقسى، عنفت وقست ، وإذا رق رقت ، وهى فى كل الحالات صادقة .. قد تكون غير متقنة الصنع ، ساذجة الأداء، والتعبير ، وسيئة التقنية .. لكنها كانت تحاول ، وهى مازالت تحاول ، ولهذا لا أريد أن أبخسها حقها ، وأحرمها من شرف المحاولة، وسمو الإصرار، ونبل القصد، والهدف ..!

المجتمع والسينما ..!

والفيلم السينمائى المصرى الأول، لم يعرض فى القاهرة أول عرضه ، وإنما عرض فى الإسكندرية ، والمؤرخ السينمائى «حسن إمام عمر» يقول إن «فاجعة فوق الهرم» قدم فى الإسكندرية من تمثيل ، واخراج «بدر لاما ، وإبراهيم لاما» .. كان ذلك عام ١٩٢٧ ، والفيلم يبدو من اسمه أنه شديد العنف ، والقسوة ، ويحتوى



اللص والكلاب

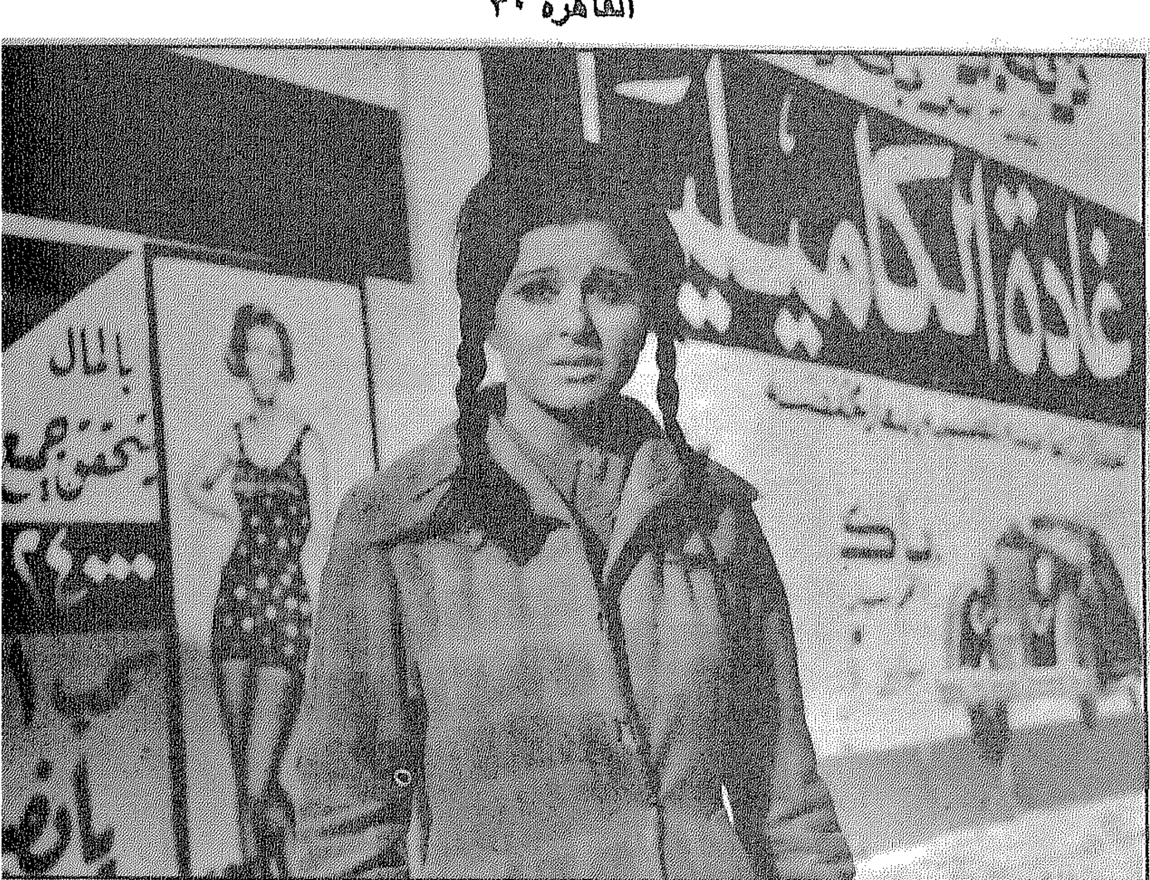
[illegible]

على جريمة ساذجة .. إذ يتهم أحدهم بأنه طوح بصديقه من فوق الهرم أثناء نزهة بريئة ، ولم يكن قد صعد الهرم من أفراد الرحلة الذين كانوا ضمن الفريق سواهما وكان بينهما صراع على حب فتاة هى بطلة القصة .. وفى النهاية ، وبعد التحقيقات يثبت لأجهزة التحقيق أن المجنى عليه .. لم يدفع من فوق الهرم ، وإنما انزلق دون تدخل من أحد .. أى أنه لقى حتفه بفعل القدر ، دون تدخل البشر ..! ويفرج عنه المتهم البرىء ..!

والقصة أو الفيلم كانت فيه سذاجة أو صدق المجتمع حينئذ ، وكان الشعب المصرى إذ ذاك لايزال بريئا .. لاتشغله الجريمة ، ولا بواعثها ، فهو مشغول بالكفاح الوطنى .. «فسعد زغلول باشا» كان قد مات فى العام نفسه ، والإنجليز لم يتزحزحوا ، ولهذا كان كل العنف ، والقسوة موجها ضد الاستعمار ، وذلك شىء لا يستطيع أن يقترب من الفيلم المصرى .. ولهذا خلت الأفلام على قلتها فى هذه الفترة من عنف أو قسوة أو جريمة ..!

لكن الفيلم كالإنسان تماما .. إذا سدت فى وجهه المسالك فلابد أن يبحث عن سبل أخرى .. لهذا جاءت أفلام الثلاثينيات ، تستهدف شيئاً آخر .. حتى أفلام عبدالوهاب «الوردة البيضاء» ، و «دموع

القاهرة ٣٠

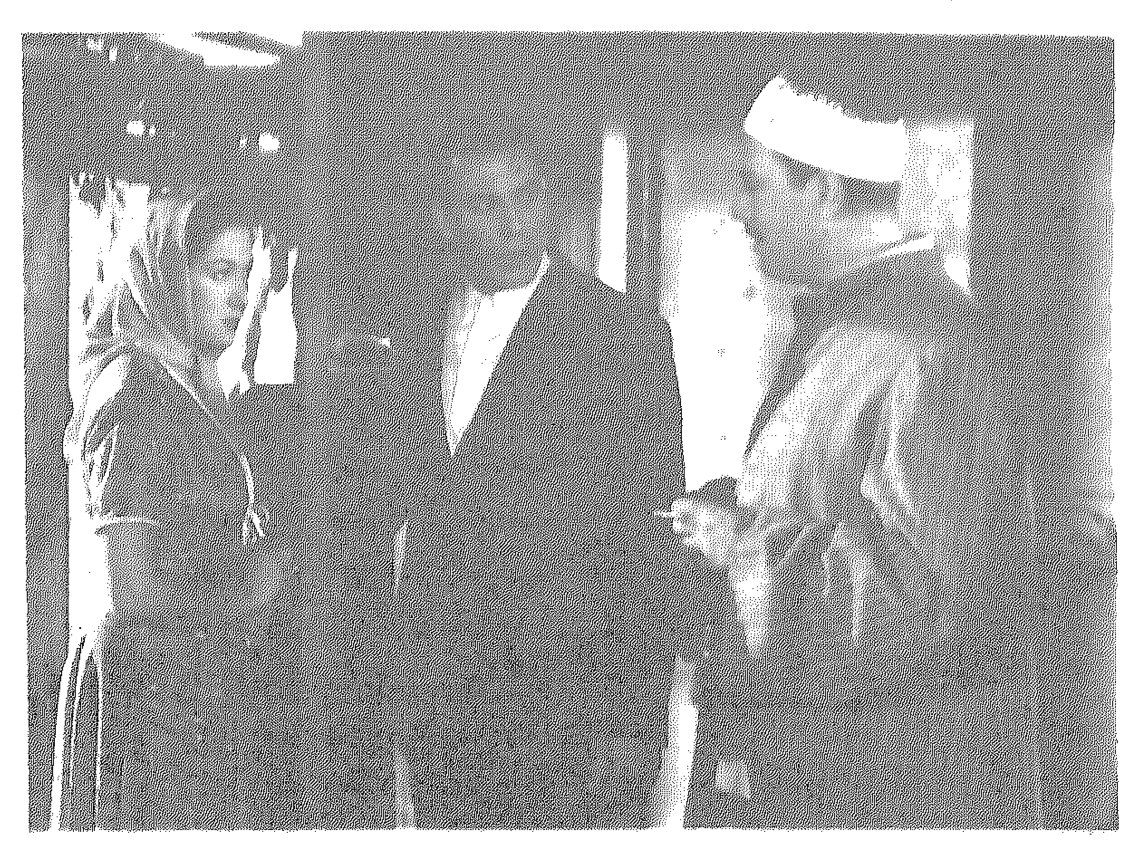


الحب» وفيلم أم كلثوم «وداد» ، وأفلام «بهيجة حافظ» .. وأفلام «آسيا داغر» ، وأفلام «يوسف وهبى» ..!

● من أين جاء العنف ؟.

ونعود بالتفصيل المستطاع إلى هذه الأفلام التى كانت فى معظمها تستهدف الفقراء ، تغازل ، وتدغدغ عواطفهم ، ولأنهم هم جمهور الدرجة الثالثة ، فقد تسند إليهم كل فضيلة ، وتلصق بالأغنياء كل سفالة ، وكان سيد هذه الأفلام «يوسف وهبى» الذى قدم «أولاد الذوات» .. ثم «أولاد الفقراء» ، ثم «أولاد الشوارع» ، وفى كل قصة منهم تيار من العنف ، والقسوة ، والجريمة .. لكنها ساذجة . نيئة العواطف. تعتمد على إثارة الغرائز السيئة جدا ، والطيبة جدا أحيانا ..! كما أن «يوسف وهبى» قدم «الدفاع» ، وفيلم «ساعة التنفيذ» ، ومعظمها بل جلها كان من مسرحياته التى حولها إلى أفلام ، وفى هذه الأفلام قتل «يوسف وهبى» مئات الأبطال ، وسرت نكتة نقية فى تلك الفترة أن «يوسف وهبى» ، بعد أن يقتل كل أبطال الفيلم ، يهبط منفعلا إلى الجماهير وينهال عليهم .. وقد استعمل كل أنواع الأسلحة النارية ، والبيضاء ، والسوداء كالسهم ، وغيره .. مع أن المجتمع لم يكن كذلك فى تلك الأيام .. فلماذا جاءت روايات «يوسف وهبى» بهذا العنف ..؟

جعلونى مجرما



والجواب .. أن سيطرة الأغنياء ، والإقطاع ، والرقاد الطويل فى أحضان الملكية ، والعزف الجيد والسيىء على أوتار المندوب السامي الانجليزى .. كان يتطلب أن يكون الفن كافة فى خدمة هذه العناصر، وذلك يحدد مهمته فى تنويم الشعب تنويما مغناطيسيا ، وتؤيده الأحزاب المتعددة التى تتملق الشعب هى الأخرى ، وهكذا تتضافر القوى المستفيدة جزئيا لخدمة الكبار فقط ، ثم الكبار جدا ، وهى طبقة الملك ، وحاشيته ، ودار المندوب السامى ، ولهذا كانت تسعة أعشار الأفلام المصرية تهتف بحياة مصر ، والحرية ، والشعب ، ومع هذا الهتاف ينفثىء الغضب ، وتمضى الأمور فى مجرياتها ..!

وعالجت «بهيجة حافظ» انتشار المخدرات فى فيلمها «الضحايا»، وتعرضت بسببه لمضايقات كثيرة .. فقد ألقى سلاح الحدود أيامها القبض عليها ، وعلى العاملين معها ، فقد اعتقد مديره الانجليزى فى ذلك الوقت .. أنها حيلة من حيل المهربين لتهريب كمية من المخدرات ، وبعد ٢٤ ساعة من الاتصالات الساخنة ، أفرجت عنهم سلطات الحدود ..!

أما فى قصة فيلم «الاتهام» فإن البطلة تتهم بمقتل البطل .. ثم تكشف التحقيقات عن براءتها ، وبعد أن نفخ «هتلر» فى بوق الحرب ، ودار الصراع العالمى ، وتوقف كل شيء إلا المجهود الحربى لصالح الحلفاء ، وامتلأت شوارع القاهرة ، والإسكندرية ، وبعض المحافظات أيضا ، بجنود من كافة الأشكال والأجناس .. وقفزت إلى طبقة الأغنياء .. طبقة أخرى تريد أن تزاحمها .. هى طبقة أغنياء الحرب ، وهؤلاء هم فى الأصل فقراء جدا، لكن العمل مع المعسكرات ، وخدمة التوريدات ، والتعهدات قذفت بهم إلى سطح المجتمع ، وهنا كان لابد أن يكيف الفيلم المصرى نفسه مع الأوضاع الجديدة .. فظهر العنف ، وراجت القسوة .. لكنه العنف المستحى ، والقسوة الخجلى

فالأشقياء الفقراء يتربصون ، ويترصدون ببنات الذوات الساذجات ، ويبدون لهن الحب المتوهج ، ويحصلون منهن على خطابات ، ويصورون معن فى صور تدينهن .. ثم تدرك الضحية بعد فوات الأوان ، أن هذا الفقير المجرم ، جاء يبتزها ، ويهددها ، وأنه لم يكن يوما يحبها، وإنما كانت قصة الحب شركا لاصطياد آلاف والدها أو زوجها ..!

● غنى حرب

وامتلأت قصص وأفلام فترة الحرب بحكاية الخطابات والصور ، وتنوعت ، واختلفت فى التفاصيل ، لكنها فى النهاية، كانت تصور جشع الفقراء ، وطمعهم فى أموال الأغنياء ، يريدون الحصول عليها بالحيلة ، والخديعة القذرة مع أنهم جمعوها بالعرق ، والدموع أو ورثوها ميراثا شرعيا من الآباء ، والأجداد الذين تجرى فى عروقهم الدماء الزرقاء ..!

وتألق فى هذه الفترة فى تجسيم العنف الذى يصل أحيانا إلى القتل «فريد شوقى»، والمرحوم «محمد الديب» ، وأحيانا كان المرحوم «محمود المليجي» .. وكلهم

كانوا يدورون فى فلك المبالغ التى يريدون الحصول عليها مقابل الرسائل ، والصور التى يملكونها .. وكانت تلك «الحدوتة» مريحة للطرفين ، فلا هى تزعج الانجليز ، ولا القصر ، ولا الفقراء أيضا ..!

فلما وضعت الحرب أوزارها ، والتقط الناس أنفاسهم .. لكن العنف الذى كانت تحتشد به الصدور من الخوف من القنابل التى كانت تسقط جزافا ، والرعب حينما يهرع الناس إلى الخنادق ، والجرى ليلا فى الظلام ، وتعثر الأم فى أولادها .. كل ذلك رسب فى الأعماق عنفا ، وقسوة ، وجريمة تتحين الفرصة للظهور .. تبحث عن بواعث ، وتفجرات لتفرض نفسها على الوجود الاجتماعى .. وظهرت على أرض الواقع الاغتيالات السياسية ، سواء بالرصاص أو بتفجير القنابل المتخلفة من بقايا الحرب ..!

قتل أحمد ماهر فى مجلس النواب .. ثم قتل النقراشى فى قلب وزارة الداخلية .. ثم اغتيل حسن البنا .. ثم جرت محاولات لاغتيال النحاس باشا ، وكان لابد أن ينعكس ذلك على السينما بشكل أو بآخر .. وبدأت أفلام العنف ، والقتل ، التى يسودها الاغتصاب ، والسرقة ، والغش ، ولعب الميسر ..! وسادت موجة أفلام العصابات ، فكان لايخلو أى فيلم مصرى من مناظر المحكمة ، والسجن ، وقسم الشرطة ، وكباريه يكون عنق الزجاجة المؤدى إلى كل العناصر السابقة ..!

ولم يكن لهذه الاغتيالات أثرها على السينما المصرية فقط ، وإنما بشكل أو بآخر عششت فى عقول الشبان ، وكانت جريمة «البار» التى ارتكبها بعض الطلبة .. لكى يحصلوا على حصيلة «البار» ، ويفروا هاربين ، وقتل أحد العاملين ، ونشطت المباحث ، وجاءت بالمتهمين ، وكان من بينهم شقيق النجم «شكرى سرحان» .. والذى أمضى مدة العقوبة ، وخرج لكى يعيد تمثيل الجريمة فى فيلم أخرجه «عاطف سالم» باسم «إحنا التلامذة» .

● العنف المترجم

وأرادت السينما أو أراد المنتجون أن يردوا على النقاد الذين كانوا يشكون من مناظر المحكمة ، والسجن ، والكباريهات .. فاستندوا إلى عنف مترجم عن الأدب العالمى ، وهكذا شهدت الشاشات المصرية فيلم «البؤساء» درة «فيكتور هيجو» ، ثم «بائعة الخبز» ، والأخيرة أخرجها «حسن الإمام» ، والأولى لعب دور «جان فالجان» فيها المرحوم «عباس فارس» ، والقصتان مليئتان بالعنف ، والقسوة ، والقتل .. لكنه عنف «أفرنجى» ، وقسوة «خوجاتى» ، وهكذا اتجهت السينما المصرية مرة أخرى عائدة إلى أفلام الرقص ، والاستعراض بجناحين كان أحدهما «أنور وجدى» ، والثانى «فريد الأطرش» ، وكان ذلك بمثابة أجازة للجماهير من العنف ، والقسوة ، والحزن الأبدى ..!

● فاجعة اسمهان .. حقيقة وسينما ..!

ثم جاءت فاجعة مركبة تركيبا غريبا ، ووقعت فاجعة المرحومة «أسمهان» فكانت

الجريمة المغرقة فى العنف ، والمليئة بالقسوة ، لكنها بلا مجرم ، وكان فيلمها الذى لم تكمله قصة هى الأخرى معنونة «غراما وانتقاما» ، وهى تحكى حكاية رجل فنان أقسم أن ينتقم لشرفه من شاب من أبناء الذوات أوقع باخته ، وخطف منها عفتها تحت اسم الزواج ، وتقدم المنتقم . فإذا به فريسة امرأة أقسمت أيضا أن تنتقم من قاتل حبيبها الذى سلبها السعادة ليلة تتويجها زوجة ، وكان كلاهما يدور صاعدا وهابطا خلف ضحيته كأنهما فى ساقية للانتقام ، وعرضت هذه التحفة بغناء «أسمهان» ، وتمثيل «أنور وجدى» ، و«يوسف وهبى» ، وكان قمة فى العنف ، والقسوة ، وكما خلع القلوب هلعا ، انتزع الدموع من العيون أسفا .. وكان الدمع المسفوح فى صالات العرض موزعا بين قصة الفيلم ، والقصة الحقيقية البطلة التى ذهبت فجأة ، وهى فى القمة .. شبابا ، وجمالا ، وشهرة ، وصوتا منفردا مازال متوحدا فى مميزاته ، ومقاييسه ، ومعاييره..!

ثم قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وتوقف سيل إنتاج الأفلام .. ضربت السينما المصرية بقبضة قوية على رأسها فتوقفت إلى حين أن تفيق منها .. لم تعرف أين تتجه بإنتاجها ، إلى الفقراء الذين كانوا يسرقون الأغنياء ، بكافة الطرق ، والابتزاز بالحب ، والغرام ..؟ أم إلى الأغنياء الذين قلبت الثورة المائدة عليهم ، وصادرت قصورهم ، وأراضيهم ، حتى أموالهم السائلة فى البنوك ؟..

وأخيرا وجدت المنفذ .. واتجهت إلى الفقراء ، وراحت تشيد بكل من جاء من السفح إلى القمة .. وفى سبيل ذلك كان لابد من العنف ، والجريمة أيضا .. العنف من الأثرياء الذين أحسّوا أن البساط ينسحب من أقدامهم ، وان أولاد الفقراء يتطاولون عليهم ، يغتصبون ما فى أيديهم ويقصونهم عن مقاعدهم الموروثة أو التى حصلوا عليها .. والفقراء الذين يرون أن الأغنياء سدوا عليهم طرق الحياة بما فيه الكفاية ، ولا يريدون أن يتزحزحوا من أماكنهم ، ويحجبون بقسوة عنهم الشمس والهواء ..!

دخلت السينما المعركة ، وراحت تعرض قصص الماضى القريب بعضه من خيال المؤلفين ، وبعضه استمدوه من حقائق كقصص الأسلحة الفاسدة ، ومآسى القلم المخصوص ، ومؤامرات الملك ، والحاشية ، وغطت هذه النوعية من الأفلام فترة الخمسينيات كلها ، وجاءت الستينيات، وتغير تماما وجه المجتمع ، وتركيبته ، وانقلب الهرم على رأسه .. فلم يعد هناك باشاوات، ولا رجال أعمال ، ولاأصحاب أملاك ، وسقطت سلطة موظف الحكومة ، وضاعت هيبته .. لأن العلاوات الاجتماعية المتلاحقة لم تفلح فى مقاومة الغلاء ، وكان لزاما على النفوس الضعيفة أن تبحث عن الرشوة ، مقابل بيع الحقوق لمن يدفع أكثر، وظهرت على الشاشة أفلام «القاهرة ٣٠» «لنجيب محفوظ» ، وقد وضع المؤلف ، والمنتج رقم «٣٠» لكى يهرب من المؤاخذة ، ومن الرقابة ، والواقع الأليم ..

فقد كانت تحكى قصة موظف يلتقطه أحد كبار الموظفين جدا ، ليوظفه ، ثم يستعمله فى حماقاته ، فيزوجه من الفتاة التى يريدها لنفسه ، لكنه لا يستطيع ، وكلما حاول أن يحتج منحه علاوة جديدة ، وكانت تعبيرا عن مداهنة القمة للسفح .. حينما تسفح كرامته ، وعزته ، وكيانه .. ثم تسكته بالاحسان .. كانت جـرائم من نوع غريب لا يعاقب عليه القـــانون ، وقسوة تقطع نياط القلوب .. لكن مخبأة فى طيات الحرير ..!

«اللص» يدخل السينما ..!

وجاء ت فى الســتينيات أيضـــا رائعـة نجيب محفوظ «اللص والكلاب» ، وهى تقوم على جريمة أو فى الحقيقة على مجموعة جرائم .. كان صاحبها فى الواقع يدعى «أمين سليمان» أطلقت عليه الصحف لقب «السفاح» ، وصاغها «نجيب محفوظ» بخياله الرائع ، وجعل بطلها الذى أسماه «سعيد مهران» يبدو ، وكأنه المجتمع المصرى الذى تعثرت خطواته .. فلا يدرى أهو يتقدم إلى الأمام أم يتـــأخر إلى الخلف .. لا يدرى إذا كان وهو يحقق حلمه يكتب وثيقة خيبته ، وندامته أم يكتب تاريخا مجيدا حقا ..؟!

فالبطل كلما ظن أنه قتل غريمه اتضح له أنه لم يقتل سوى برىء خطأ ، وأن جرائمه لا تدفعه إلى الأمام ، وإنما تدفعه إلى المشنقة ..!

وجاءت على إثر ذلك فى السبعينيات جرائم فى أفلام جديدة فى قصتها جديدة على مجتمعنا ، وهى الأفلام التى تحدثت عن عصابات الانفتاح ، والأغذية الفاسدة .. وكانت القصص الأولى تتحدث عن الأسلحة الفاسدة .. فجاء ت هذه الأفلام لكى تتحدث فى عنف وقسوة عن الأغذية الفاسدة ..!

ولم يكن ذلك القديم أو الجديد .. سوى صورة لما كان عليه المجتمع ، وما كان يعتمل فيه ، ويتفاعل بين تراكيبه المختلفة .. هذا إلى جانب أفلام الجاسوسية، ومغامرات الذين اصطادتهم مخابرات إسرائيل من ضعاف النفوس سواء فى الخارج أو فى الداخل ، وفى المقابل كانت القصص التى تفوق فيها الجانب المصرى أو زرع بعض الأبناء المخلصين فى قلب مخابرات العدو .. مع من جندهم من الإسرائيليين أنفسهم ..!

والجريمة قذرة بطبعها ، لكن جرائم التجسس ، والجواسيس شديدة القذارة ، وهى توصف عالميا بالجرائم القذرة ، وقد تناولتها السينما المصرية بقدر يتناسب وحجمها سواء كان لنا أو علينا ..!

ولهذا أقول عن اقتناع إن الفيلم المصرى يمكن أن يكون «كتاب تاريخ» شديد الصدق ، والأصالة ، يؤرخ لكل إرهاصـــات المجتمــــع المصــــرى، وهواجســـه، والتعبيرات التى طرأت عليه من خـــلال رصـــد الجريمة ، والعنــف ، والقســـوة فى قـــصص الأفلام، وهو عمل ضخم ، وشاق ، لا أعتقد أن هذا مجاله ..!!

الرقص الشرقى

والسينما المصرية

بمبة كشر باعت مصاغها لإنتاج أول فيلم عربى !

نجوى صالح

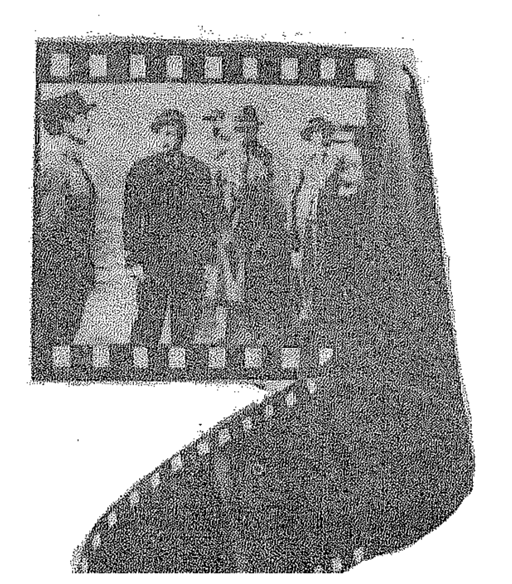
فن الرقص سابق على ميلاد فن السينما بآلاف السنين وخير شاهد على ذلك الرسوم الحائطية داخل مقابر الفراعين.

فبينها نرى رسوما لنساء يرقصن على انغام آلات موسيقية متنوعة، بطريقة تشبه رقص الفوازى الآن .

ولو كتب لتلك الرسوم أن تدب فيها الحياة لما وجدنا اختلافا كبيرا بين راقصاتها وراقصات العصر الحديث . وهن بمفردات أجسادهن يتحركن فيتحولن بها الى لوحات تشكيلية تدغدغ الحواس بل ربما تفوقن عليهن فى مجال الإثارة .. ولم لا ؟ وقد كن يرقصن بشهادة الرسوم عاريات كالحوريات .

ومع اختفاء حضارة الفراعين، لم يندثر فن الرقص بل ظل قائما، آخذا فى التطور والارتقاء .

ولأن ديار مصر كانت إلى ما قبل اختراع السينما بقليل، خالية من المسارح وما شابهها من أماكن مخصصة للترفيه العام، فقد انحصرت ممارسة الراقصات لمهنتهن إما داخل القصور، حيث كانت تقام الافراح والليالى الملاح ولعل أهمها ما سمى فى صفحات التاريخ بأفراح الانجال تلك الافراح التى اقامها والى





شفيقة القبطية .. الصورة الوحيدة التى بقيت من تراث تلك الراقصة التى تحدت الخديوى



مصر محمد على باشا الكبير احتفالا بزواج ابنائه، واستقدم اليها من الخارج راقصات تركيات وأرمنيات، افرد لهن منطقة شارع محمد على، يقمن فيها بالقرب من قصر القلعة، ومن بينها فرقة حسب الله، وسائر العامة من المطربين والمنشدين .

وأما خارج القصور فى الطرق العامة، وامام البيوت فى الشوارع والحوارى والربوع حيث كان يقف اخلاط الناس للفرجة على الرقص الذى كان يدور فى وضح النهار فقط، لا لسبب سوى ان الشوارع كانت مظلمة ليلا لانها لم تكن قد اضيئت بعد بالغاز، وذلك حسبما جاء فى كتاب «المصريون المحدثون» للمستشرق الانجليزى «ادوارد ويليم لين»

● أصل الفوازى

ومن بين طرائف ذلك الكتاب قول صاحبه ان مصر اشتهرت طويلا براقصاتها العموميات واشهر اولئك الراقصات اللائى ينتمين الى قبيلة تسمى «غوازى»

والمرأة فى تلك القبيلة تسمى غازية، والرجل غازيا .

غير أنه من المعروف أن لفظ الجمع «غوازى» لا يطلق الا على نسائها .

والغوازى يرقصن سافرات فى الطرق العامة بقصد تسلية اخلاط الناس.

ورقصهن لا يخلو من رشاقة، واهم خصائصه هز الأرداف هزا سريعا من جانب الى آخر وبداية يأخذن فى الرقص بقدر من الحشمة، ولكن سرعان ما ترق نظراتهن

ومع تلاطم الصنوج «الصاجات» يشتد اهتزاز أجسامهن فى تناغم وانسجام .

وعادة تصحبهن فرقة من القبيلة، من بين افرادها عجوز تضرب «الطار» .

ونادرا ما تدعى الغوازى الى مجالس الحريم، غير انه كثيرا ما يجرى استئجارهـن للرقص بين جمـع من الرجال .

وهنا يصبح رقصهن أكثر اباحية وفجرا، خاصة انهن لسن نساء محتشمات، فقد كن يرتدين اثوابا شفافة لا تستر من مفاتن اجسادهن شيئا .

ويضيف «لين» قائلا فى وصفهن ان كثيرات من بينهن كن غاية فى الجمال، ولعلهن كن ألطف نساء مصر فى ذلك الزمان .

● الرقص حرام

وبعد نشر كتاب «لين» (١٨٣٤) بقليل صدر تشريع يحرم الرقص العام، ويصل في تجريمه الى حد معاقبة الراقصة التى تخالفه بالجلد خمسين جلدة، وفى حالة العود بالاشغال الشاقة سنة او اكثر علاوة على الخمسين جلدة.

وتمر الايام أعواما بعد أعوام وفى اثنائها تنجح اول راقصة مصرية فى اعتلاء عرش الرقص الشرقى بالاقصاء للراقصات المستوردات .

إنها شفيقة القبطية المشوقة القوام والمشهورة برقصة الاكواب، وفيها تضع اكوابا مملوءة بالشراب على بطنها وهى على هذا الحال تميل بظهرها الى الخلف حتى تملس يداها الارض حيث تتلوى وتتثنى دون ان تنسكب نقطة واحدة من الشراب .

وبفضل شهرتها وثرائها اصبحت ملكة غير متوجة، تستقل عربة مثل عربة الخديو عباس تجرها ستة جياد مطهمة، وبجوار كل جواد «قمشجى» بملابسه المزركشة .

ولهذا كان الناس يخلطون بين موكبها وموكب الخديو، مما أثار غضب الاخير، وحدا به على سبيل الانتقام الى اصدار امر باغلاق جميع محلات الرقص الليلية بحجة انها اوكار ينتشر منها الفساد والانحلال .

وفى مواجهة ذلك الأمر اقام اصحاب تلك المحلات، وهم من الاجانب، دعوى ضد الخديو أمام المحكمة المختلطة، حيث احضروا «شفيقة» مع جوقة موسيقية لكى ترقص رقصة الاكواب التى اشتهرت بها وكان ان جنحت هيئة المحكمة الى اعتبار الرقص الشرقى من الفنون التى لا تفسد اذواق الناس .

ومن هنا اصدارها حكما باعادة فتح المحلات المغلقة بأمر الخديو .

وعلى كل، ففى تلك الايام المفعمة بالعداء لفن الرقص باسم حماية حسن الآداب فاجأت السينما باطيافها المصريين كما فاجأت غيرهم من الشعوب على امتداد العالم الفسيح .

ولانها كانت اطيافا صامتة، وظلت هكذا خرساء، حتى نطقت السينما فى السادس من اكتوبر سنة ١٩٢٧ فقد امتنع على الافلام حتى ذلك التاريخ الرقص والغناء بحكم طبائع الاشياء .

● بمبة كشر

ومع ذلك فقد كان للرقص فضل كبير على السينما المصرية فى البدايات .

فلولا بمبة كشر وهى اشهر راقصات مصر ابان عقد العشرينيات لما اتيح لاول فيلم روائى مصرى طويل «ليلى» ان يرى النور .

فذلك الفيلم وهو من انتاج «عزيزة أمير» وزوجها «أحمد الشريعى» كان اخراجه قد تعثر بسبب الحجر على الأخير من قبل اسرته التى اتهمته ببعثرة امواله فيما لا نفع منه .. ألا وهو عالم الأفلام .

وهنا تدخلت بمبة كشر فانقذت الموقف باعطاء مصاغها لعزيزة امير.

وهكذا تغلبت على الصعاب واستطاعت هى وزوجها ان يكملا المشوار والغريب فى امر بمبة كشر وكذلك شفيقة القبطية ان إحدا لم يحاول تخليدهما فى دنيا الاطياف ولو بلقطة واحدة للاولى وهى ترقص وعلى رأسها الشمعدان وللثانية وهى ترقص وعلى رأسها الاكواب المملوءة بالشراب وذلك على عكس الحال مع ممثلة




سامية جمال


بمبة كشر كان قوامها
هو موضة العصر


تحية ابتدعت رقصة
الكاريوكا فى ملهى بديعة

وامتلكت تلك الراقصة اكبر مجموعة من الجواهر

المسرح الشهيرة «سارة برنار» .

فلقد سارعت الكاميرا الى تخليدها قبل فوات الاوان بان صورتها وهى تمثل الملكة اليزابيث فيلمها الوحيد (١٩١٢) والاكثر غرابة ان السينما المصرية ظلت متعالية على الرقص حتى بعد ان تكلمت

فى فيلم «اولاد الذوات»، وغنت فى فيلم «انشودة الفؤاد» (١٩٣٢)

فعلى امتداد السنوات الاربع التالية للتاريخ الاخير اسندت البطولة فى اكثر من فيلم لمشاهير المغنيات والمغنين، من بينهم اذكر منيرة المهدية فى الغندورة ومحمد عبد الوهاب فى «الوردة البيضاء» و «دموع الحب» وام كلثوم فى «وداد» .

أما مشاهير الراقصات فقد تجنبتهن السينما تماما .

● ملكة الليل

واستمر الحال على هذا المنوال حتى فيلم «ملكة المسارح» (١٩٣٦) الذى لعبت الدور الرئيسى فيه «بديعة مصابنى» صاحبة لقب ملكة الليل .

وهذا اللقب اكتسبته بفضل انها كانت تمتلك ملهى ليليا شهيرا فى شارع عماد الدين وملهى آخر «كازينو بديعة» بجوار كوبرى الجلاء حيث يوجد الآن فندق شيراتون القاهرة وهى صاحبة مدرسة فى الرقص الشرقى اخرجت كوكبة من الراقصات فى مقدمتهن تحية كاريوكا وسامية جمال وببا عز الدين .

ولسوء حظ الفيلم الاستعراضى المصرى القائم على الرقص والغناء فشل فيلمها «ملكة المسارح» فشلا ذريعا مما كان سببا فى الامتناع عن انتاج افلام من ذلك النوع مدة طويلة امتدت الى منتصف سنوات الحرب العالمية الثانية .

وحتى بديعة مصابنى امتنعت هى الاخرى عن الظهور فى فيلم ثان زهاء اربع سنوات .

وبعد فيلمها «فتاة متمردة» (١٩٤٠) حيث لعبت دور ام مارى كوينى الابنة التى تكتشف ان امها ليست امرأة صالحة وانما امرأة سوء تمتهن الرقص ليلا فتترك البيت متمردة، بعده لم تظهر «بديعة» فى أى فيلم إلى ان غادرت مصر هاربة بكامل ثروتها الى لبنان (١٩٥٠) ورغم ذلك فقد كان لها تأثير كبير على الفيلم الاستعراضى بفضل الراقصتين «كاريوكا» و «سامية جمال» .

فكلتاهما كان لها دور فى شق الطريق فسيحة لذلك النوع من الافلام الاولى بدءا بفيلمها «احب الغلط» (١٩٤٢)

والثانية بدءا بفيلمها «الحب الاول» و«تاكسى حنطور»(١٩٤٥) وجدير بالذكر هنا ان كلتيهما شاركت نجيب الريحانى فى البطولة الاولى فى فيلم «لعبة الست» والثانية فى فيلم «احمر شفايف» (١٩٤٦) .

وان المخرج «هنرى بركات» هو الذى رشح «سامية جمال» للقيام بدور البطولة امام «فريد الاطرش» فى «حبيب العمر» (١٩٤٧) ذلك الفيلم الذى حقق نجاحا منقطع النظير وبدءا منه اصبحت سامية جمال البطلة الدائمة امام «فريد الاطرش» مكونة معه انجح ثنائى استعراضى عرفته السينما المصرية على مر السنين .

من جديد يحاول العالم فى سطور أن يكتسب شكل العدد الخاص من الهلال، فبمناسبة مائة عام على ظهور السينما، اخترنا أن يكون الباب بهذا الشكل. حيث تم اختيار مقتطفات مما كتبته الهلال من أخبار علمية مفصلة، وتصورات لمستقبل السينما فى أعدادها المختلفة، وجاءت هذه الفقرات التى تجمع بين أزمنة متباعدة وحملت فى داخلها طرائف تمزج بين التنبؤ والواقع.

سينما الهلال .. تسبق سينما كيوبريك

سينما المستقبل

والاغراض المختلفة التي سوف يستعمل لها فى كل منزل مثل: مشاهدة حوادث اليوم، تعلم البيانو، والرقص، إلخ..

ألقى أحد علماء أمريكا أخيراً خطبة وجيزة تنبأ فيها عما ينتظر من تقدم السينما توغراف فى المستقبل القريب، وما يرجى من انتشاره وتعميم فوائده. وقد لخصنا بعضه فيما يلى تفكهة للقراء. قال:

إن بائعى الجرائد سيتحولون بعد قليل إلى بائعى شريط للسينماتوغراف إذ تصبح الجرائد – أو على الأقل جانب كبير منها – جرائد سينماتوغرافية تصدر كل يوم لفائف من الشريط تحوى اخبار اليوم وصوره ومشاهده فيشتريها رب الدار ويأخذها معه إلى المنزل. **وهناك بعد تناول العشاء يجلس أفراد العائلة فى غرفة الاجتماع أو المطالعة فيوضع الشريط فى آلة السينما المخصصة لذلك فى كل منزل فيطالع الجميع أهم الحوادث ويشاهدون صورها أمامهم واضحة ناطقة.**

وسوف يستعمل السينماتوغراف أيضا لتعليم البيانو على أهون الطرق، وذلك باقتناء شريط سينماتوغرافى يمثل حركات يدى موسيقى بارع، وتركيب آلة



السينما على البيانو، فاذا أديرت الالة ارتسمت تلك الحركات على لوحة مخصصة لهذا الغرض أمام عينىّ الطالبة فيسهل عليها تفكيرها.

ثم أن الملهى السينماتوغرافى فى المستقبل سيتلافى أمراً يشكو منه محبو التمثيل فى هذا العصر وهو أن الجالسين بعيداً عن المسرح لايسمعون بجلاء أصوات الممثلين، أما الملهى السينماتوغرافى العتيد فسوف تجعل فيه لكل كرسى سماعة تلفونية خاصة يتناولها الجالس فيركبها على أذنيه فيسمع كل شىء كما لو كان على مقربة منه، ولايهمه اذ ذاك أكان قريبا من المسرح أو بعيداً عنه.

ومن التحسينات المنتظرة تقدم التصوير بالألوان لكى تكون المناظر فى السينما مطابقة كل المطابقة لمناظر الطبيعة ولاسيما متى وفق المخترعون إلى جعل صور السينما مجسمة أى بحيث تظهر للناظر كأنها أشخاص حقيقية تروح وتجىء (ولا يخفى أن لبعض المخترعين آثاراً تذكر فى هذا السبيل).

الهلال - اكتوبر ١٩٢١

سينما جديدة

بعد نجاح فيلم «حديقة الجوراسيك» و«المدمر ٢» انفتحت شهية المخرجين للاستفادة من الامكانات الهائلة لتقنيات السينما ، فستانلى كيوبريك يعد الآن لفيلمه الجديد من نوعية الخيال العلمى تحت عنوان «الذكاء الصناعى» الذى سيستفيد فيه من التقنيات من خلال اعادة خلق حيوانات التاريخ القديم. وربما نرى مارلين مونرو فى هذا الفيلم تقوم بمصافحة بيل كلينتون وسيقوم جيمس دين بقيادة أحدث سيارات القرن الواحد والعشرين.

كما يمكن خلق نموذج جديد من نجمة تجمع بين كل من جوليا روبرتس ، وكيم باسنجر ، وميشيل فيفر.

وهكذا سيتمكن المتفرج من أن يجسد أحلامه على الشاشة ، وأن يدخل إلى عالم الفيلم فيصبح جزءاً من أحداثه مثلما حدث للطفل فى فيلم «آخر أبطال الحركة» وربما أن المتفرج يمكنه فيما بعد أن يطلب صناعة فيلم «على مزاجه الخاص».

عن مجلة بروميير – مارس ١٩٩٤

السينما تنطق فى الهلال قبل موعدها بعشرين عاما

السينماتوغراف الناطق

السينماتوغراف الناطق نريد به الصور المتحركة التى يرافق حركاتها أصوات الاشباح التى تتحرك فيها، وهى أمنية تنبأ العلمـــاء بامكانها منذ اخترعوا الســـينماتوغراف الصامت و«السينماتوغراف» فاذا امكن توقيعهما معا فى حادثة أمكن تمثيلها كما هى تماما ويصنعون الآن فى المانيا آلة يظن أنها تفى بهذا الغرض تماماً.

الهلال – يونيه ١٩٠٦

السينماتوغراف الناطق

توصل المسيوجومون صاحب معمل الصور المتحركة إلى طريقة لتصوير الحركات ونقل الاصوات معا، وقد جربها لدى جماعة من اعضاء اكاديمية العلم فى باريس . فأثنوا عليها وسنصفها فى الهلال القادم.

الهلال – فبراير ١٩١١

السينماتوغراف الناطق

ما أجمل أن نشاهد حادثة تمثل بالصور المتحركة، ونسمع أصوات المتكلمين فيها، تلك أمنية المخترعين ومطمع أنظار أصحاب القرائح وما برحوا

منذ تم لهم اختراع الصور المتحركة وهم يعملون الفكرة فى الجمع بينها وبين النطق، وقد سموا الآلة التي يتوقعون قيامها بهذا العمل «فوتو سينماتوغراف» إشارة إلى تألفها من الفونوغراف والسينما توغراف، وقد يتبادر إلى الاذهان سهولة الوصول إلى ذلك لأنه يتم باستخدام الآلتين المشار اليهما معا عند تمثيل بعض الحوادث، اى أننا اذا اردنا تصوير ممثل يرقص ويغني ما علينا إلاّ أن نضم إلى آلة التصوير التى تتلقى آلة الفونوغراف التى تتلقى الاصوات ثم نشغل الآلتين معا عند تمثيل ذلك للجماهير فيرون حركات الممثل ويسمعون غناءه معاً وان الصعوبة، أكثرها فى توقيع حركات الآلتين بحيث تدوران فى وقت واحد وسرعة واحدة.

ولكن العمل أصعب من ذلك كثيرا لان الفونوغراف لايتلقى الأصوات ويناقشها إلا عن قرب . أى أن المغنى اذا أراد نقش صوته على صفائح الفونوغراف وجب عليه أن يغني وفمه عند فوهة هذه الآلة والا فلا ينقش صوته، فإذا أريد نقل الصوت والحركات معا خرجت الصورة الفوتوغرافية ومعها آلة الفونوغراف.

الهلال – مارس ١٩١١

شاشة الهلال .. وشاشة ميتران



«كازابلانكا»، من الأبيض والأسود أصبح فيلما ملونا بفضل التقنيات

غرائب السرعة فى تحضير الصور المتحركة.

من أغرب ما سمع من مدهشات هذا العصر ان أهل باريس شاهدوا مناظر تتويج ملك الانكليز بالصور المتحركة فى مساء اليوم الذى جرى التتويج فيه بلندن. ولا يخفى ما بين البلدين من المسافة غير ما يقتضيه تحضير الصور من الوقت مما لايقل عن بضع ساعات . ولكن المولعين بهذا العمل أعدوا ما يلزم للإسراع فاستأجروا ١٤ منزلاً فى الطريق التى يمر بهاموكب التتويج، وأقاموا فيها آلات التصوير والمصورين، وقد بذلوا المال الكثير للحصول على أحسن المنازل

اللازمة لهذا العمل فضلاً عن مراكز أخرى. فبلغ عدد العمال الذين استغلوا فى ذلك نحو ٢٠٠ عامل، ومعهم معدات التصوير . وبلغ طول الصور التى أخذوها نحو ٣٠٠٠ كيلو متر. وكانوا قد اعدوا اسرع وسائل النقل حسب الحاجة فاستخدموا السكك الحديدية والاتوبيس والطيارات واسرع سفن البحر ، واستأجروا قطارا خاصا حملوا فيها الآلات والأدوات اللازمة لتحضير الصور فى تثبيتها وتجريبها قبل استعمالها. فدبروا كل ذلك فى الطريق . فدخلوا باريس وكل شىء حاضر وكانت أماكن السينماتوغراف قد اعدت كل ما يلزم لاتمام العمل، ولم يمس المساء حتى شاهد أهل باريس موكب التتويج سائراً كأنهم يرونه فى شوارع لندن.

نوفمبر ١٩١١

السينما اكثر إبهاراً

كلما زاد انتشار الفيديو فى العالم وضع السينمائيون أياديهم على قلوبهم، فصناعة السينما أصبحت فى خطر يعرفه الجميع، ومنذ اختراع السينما وهى تحاول دائما أن تقدم الجديد من أجل الابهار والابهار هو أهم سمة للسينما، ويفتقده التليفزيون والفيديو معا، ولذا فإن العلماء يعملون فى مجال تطوير فن السينما، ويقدمون دائما كل ما هو مثير للابهار فبعد الشاشة العريضة والسينما والصوت المجسم ، وهذه كلها ليست فى الفيديو ذلك الصندوق الصغير، قدم العلماء للمشاهد الفرنسى اضخم شاشة عرض فى العالم.

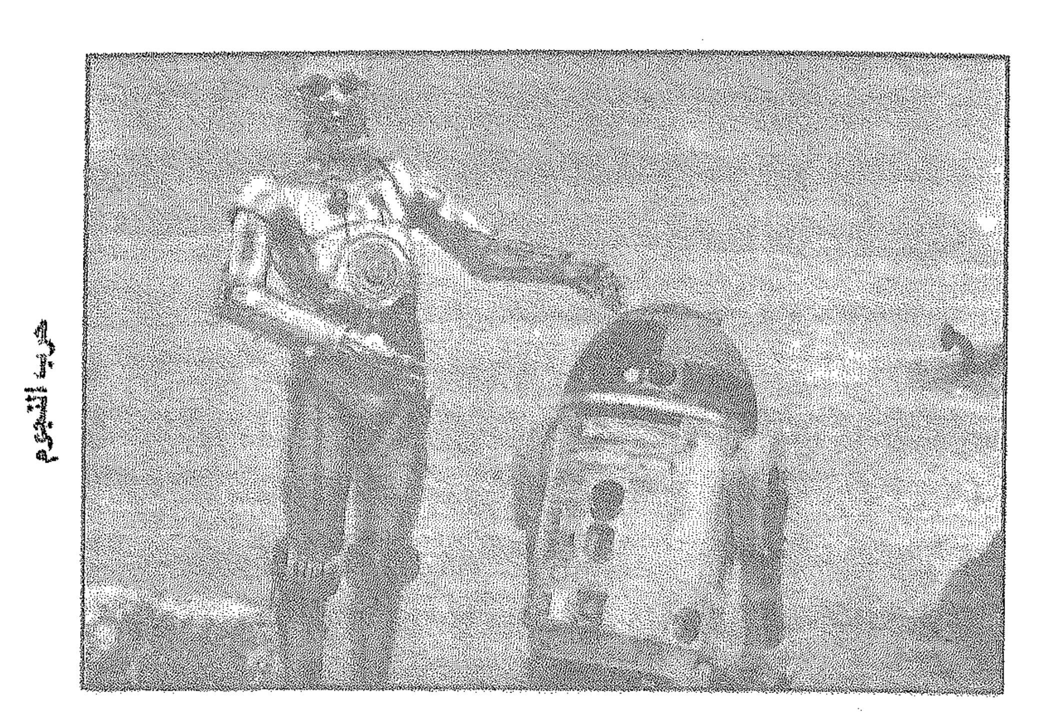
هذه الشاشة افتتحها الرئيس فرانسوا ميتران فى مايو الماضى بباريس ، تبلغ مساحتها ألف متر مربع ولك ان تتخيل حجمها ، على هذه الشاشة تم تكبير الصورة عشرات اضعاف الصورة التقليدية لشاشة الـ ٣٥ مم، وتصبح قوة تجسيم الصورة ستة اضعاف الصوت المتعارف عليه وبعيداً عن اى ازعاج . ويتم بث هذا الصوت من خلال اثنى عشر مكبرا تنتشر فى الصالة . أما آلة العرض فتعمل من خلال قوة كهربية تبلغ ١١٥ ألف وات . وتبلغ مدى الرؤية ١٨٠ درجة.

العيب الوحيد فى مثل هذه الصالات انها لايمكن ان تستوعب عدداً كبيراً من المشاهدين الذين لايزيدون على الاربعمائة. وهو عدد متواضع قياسيا إلى صالات السينما الكبيرة الموجودة الآن فى المدن . وبلا شك سوف يرتفع سعر التذكرة وسيصبح متفرج هذا النوع من دور العرض مجرد هاو . ولعل الفيديو لن يتأثر كثيراً رغم نقائصه.

الهلال - يوليو ١٩٨٥ .

اديسون .. مخرجا للسينما بالكومبيوتر

إن أديسون المخترع الكهربائى الشهير يهتم الآن فى اصطناع صور تتحرك حركات طبيعية وتسمع اصواتها كأنها فى حال الحياة ، واساس عمله هذا



حرب النجوم

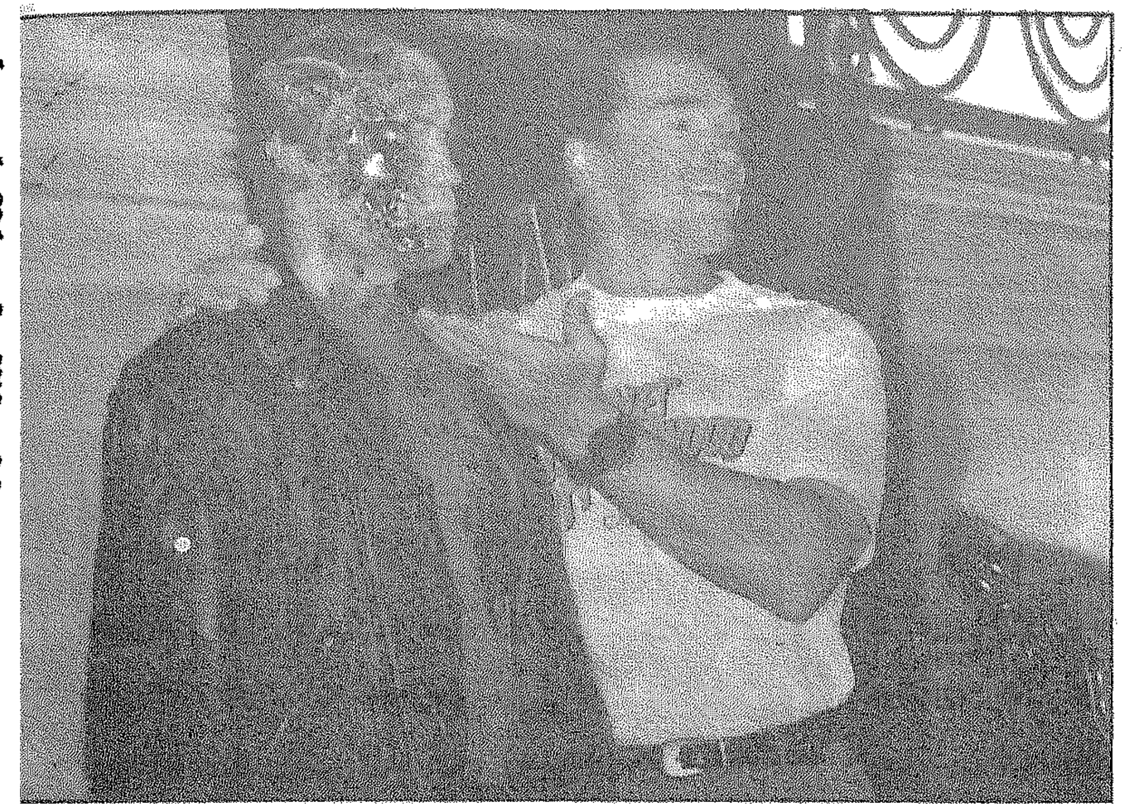
التوفيق بين الفونوغراف والسينما توغراف فالاول ينقل الاصوات والثاني ينقل الحركات فلو رسم المستر غلادستون ممثلا بآلة الصور المتحركة وحفظ صوته بالفونوغراف وهو يخطب ، مم وفق فى تمثيل الاثنين فى وقت واحد لرأيت هذا الخطيب يتكلم ويشير بيديه على منبر البرلمان فى لندن وانت جالس على مقعد فى مرسح التمثيل بمصر أو غيرها ، واتمام هذا الاختراع معقول للاسباب التى قدمناها وهو من جملة معجزات هذا القرن.

الهلال - أول نوفمبر ١٨٩٧

الكومبيوتر . مخرجا.

أحدث هذا الفيلم انقلاباً تاما فى صناعة السينما يقول خبراء صناعة السينما إن هذا الفيلم اعلن قيام صناعة سينما اليكترونية فبعد السينما الصامتة، والسينما الناطقة، ها هو ذا عصر جديد يبدأ . وبعد زمن كان المخرج يجلس امام الشاريو ليدير فيلمه عليه ان يجلس امام شاشة الحاسب الآلى ليقدم الصورة والموضوع المراد تجسيده. لن يكون هذه المرة مجرد مخرج . وانما أحد من لهم الدراية الكاملة بادارة وتشغيل الحاسب الآلى .

والفيلم الذى بدأت به صناعة السينما عصراً جديداً يسمى «ترون» ولأنه بداية عصر جديد فهو من الضرورة انَ يتناول العصر الذى يمثله . أى أنه من افلام الخيال العلمى . ليس الخيال العلمى المتعارف عليه قدر أن يكون قصة بالغة البساطة تدور أحداثها فى المستقبل .



خاصة ان شركة والت ديزنى هى التى انتجت هذا الفيلم.

ورغم أن عصر السينما الاليكترونية قد بدأ ، فان العنصر البشرى لايزال موجوداً يدير هذه الافلام، فرغم ان أفيشات الفيلم تحمل فى ذيلها اسم ستيفن ليسبرج (وليس سبيلبرج) كمخرج فان منفذ الفيلم الحقيقى هو ريتشارد تايلور الخبير بالحاسبات الآلية الذى لم يتعد الثانية والعشرين، وهاريسون الليتشو المنتج الفنى.

يقول تايلور - ان كل نقطة - مضيئة كل منها تترجم إلى ارقام كودية . وأن الحاسب لم يمكنه فقط قراءة الصورة ولكن تخزين الذاكرة البشرية.

فى أول الأمر فكر فى ان يرتدى الاشرار الملابس الزرقاء، اما الاخيار فيرتدون الاحمر أو الاصفر: «وجدنا أن علينا ان نقلب المألوف فالاحمر بالنسبة للحاسب الآلى يقلب الألوان . والازرق شىء رقيق، الحاسب يمكنه الآن ان يخلق كل شىء حتى وجه مارلين مونرو.

ولان السينما الاليكترونية يمكنها تخزين الذاكرة فان خبراء هذه السينما يقولون انه يمكن انتاج افلام جديدة نرى فيها نجوم السينما القدامى مثل: مارلين مونرو وكلارك جيبل وعبد الحليم حافظ وانور وجدى.



مارلين مونرو بالكومبيوتر

ويقول الليندشو ان الحاسبات الآلية تمثل المستقبل ، وهناك مشكلة تبدو الآن واضحة ، وهى ان التقنيات سوف تجسد الخيال وتخلقه.

وقصة الفيلم بسيطة حول الصراع بين الخير والشر فهناك ساحر يناضل ضد الآلة التى صنعها وتمردت عليه، الساحر هو الانسان ، وهو الشرير ، أما الآلة فهى كائن طيب .. ويختلف الامر عما حدث فى «٢٠٠١ أوديسا الفضاء»..

يقول المخرج إن «هناك خمس عشرة دقيقة كاملة من فيلمى لم تمسها يد بشرية»، ويقول إنه لم يكن هناك طاقم العاملين التقليديين المعروفين فى السينما . فمع سيناريو بسيط. جلس مع التقنيين امام شاشة يديرون بعض الممثلين أحيانا، لكن الحاسب الآلى قام بالدور الاكبر . ففى أحد المشاهد التى استغرق عرضها سبع دقائق استغرق اعدادها اربعين ساعة وكان وراءها ستة تقنيين . وثمانية فنانين تشكيليين وعشرين مسئولا عن الحاسب الآلى .

(الهلال - يونيه ١٩٨٥)

التكــــوين (٣)

عينت وزيرا دون استشارتى

د. ابراهيم حلمى عبد الرحمن

إذا كنت قد تناولت فى الجزءين السابقين من سنوات التكوين : النشأة، والجذور ومراحل التعليم المختلفة ، والمؤسسات العلمية والاقتصادية التى ساهمت فى إنشائها خاصة فى السنوات الأولى لثورة يوليو ١٩٥٢ ، فى مجالات التخطيط والتنمية والطاقة الذرية والعلوم ، فإن نتاج هذه الرحلة الطويلة الممتعة فى ميدان العلوم والاقتصاد آتت ثمارها فى مرحلة لاحقة من خلال تقدير المنظمات والمؤسسات العالمية وطلبها لى للمشاركة فى بعض أنشطتها وفعالياتها ، وفى كل تلك الأحوال لم أبخل بالمشاركة بكل خبرتى وطاقتى وجهودى العلمية والعملية ، فضلا عن أننى وضعت نصب عينى ، وأنا أشارك بجهودى وخبرتى فى تلك المؤسسات العالمية ، أننى أمثل بلدى مصر بكل تاريخها وحضارتها التليدة .

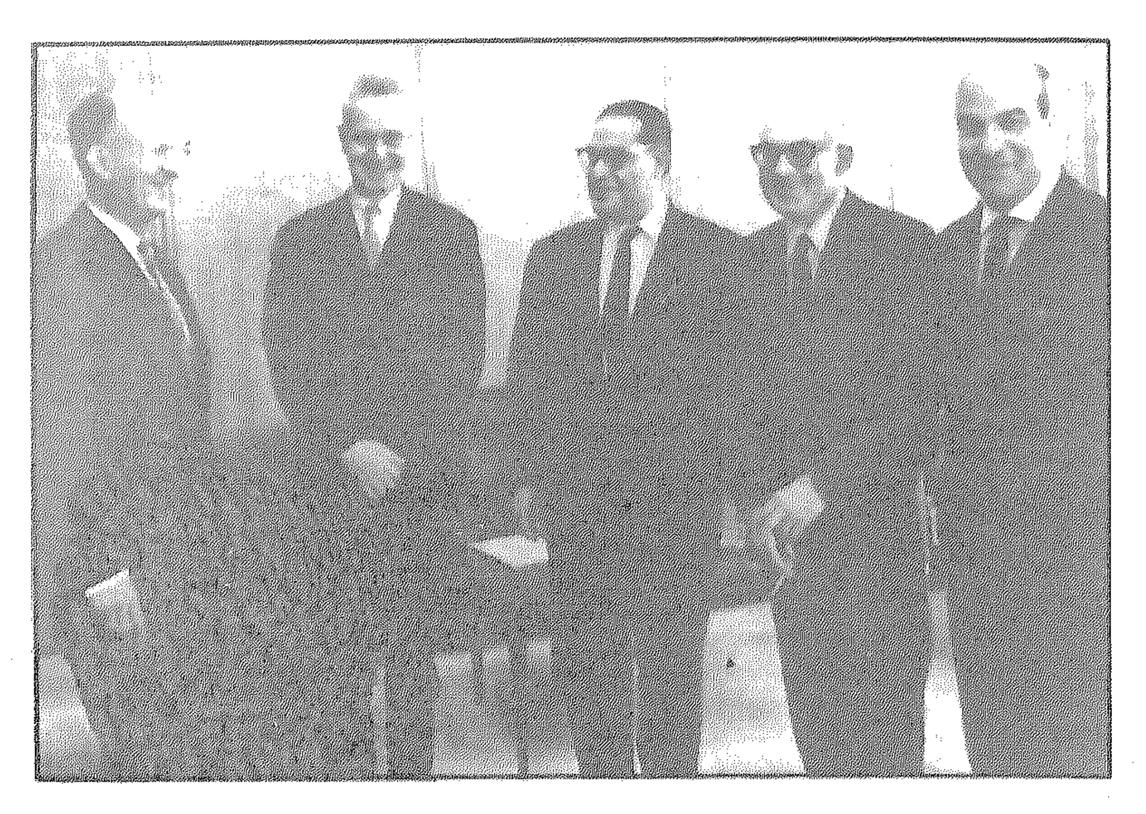
عندما أنشأت معهد التخطيط القومى عام ١٩٦٠ وطنت نفسى على أنه أصبح لى مركز الاستقرار ، فبدأت أنفذ كل الأفكار التى تؤدى إلى قيام هذا المعهد بدوره كاملا .

وعلى غير انتظار عرضت علىّ الأمم المتحدة فى أغسطس ١٩٦٣ أن أشغل منصب رئيس مركز التنمية الصناعية بها فوافقت على أساس أننى أخدم وطنى فى ميدان عالمى .

وبالفعل سافرت إلى نيويورك حيث مقر المنظمة الدولية وبادرت على الفور بدراسة كل ما يتصل بالأوضاع والعلاقات فى المناصب العليا فى الأمم المتحدة تحت رئاسة سكرتيرها العام يومئذ يوثانت .

وبعد شهر من وصولى عكفت على رسم العناصر اللازمة للعمل التى طبقتها بالفعل لمدة إحدى عشرة سنة فى تلك المنظمة الدولية الكبرى سواء فى نيويورك (٦٣ – ٦٦) أم فى فيينا (٦٦ – ٧٥) حيث

.وعندما أردت الاستقالة، قال السادات «عيب» !



فى زيارة علمية الى اليونيدو من اليمين : جمال عليش ، سام لوربيه ، الكاتب يان تنبرجن الهولندى الحائز على جائزة نوبل فى الاقتصاد ، أرفين سولوسون من كبار موظفى اليونيدو ..

كانت تقوم تلك العناصر على الشفافية التامة فى الاتصالات والتركيز على تنفيذ خطوات قصيرة متتالية الواحدة بعد الأخرى وعدم الانحياز لأية دولة ولو كانت من الدول الكبرى !

ولم تستطع أية مصاعب أن تحبط طموحاتى التى وددت تحقيقها للدول النامية من خلال عملى بما فى ذلك الموارد المالية .

وأذكر أنه فى الشهور الأولى من عملى كنت أتناول الغداء فى مطعم الأمم المتحدة مع أعضاء الوفد الأمريكى لدى المنظمة الدولية وكان على رأسهم مستر جورج بوش (الذى تولى رئاسة الولايات المتحدة فيما بعد) الذى سألنى كيف ستعمل على «تصنيع العالم» بالملايين الأربعة التى تشرف عليها ، فقلت سأعمل على استكشاف احتياجات الدول المختلفة

وأوفق بينها فى برنامج محدود .

وبعد أسبوع من هذا اللقاء كنت فى واشنطن لحضور اجتماعات البنك الدولى، فسألنى مستر جورج وود رئيس البنك نفس السؤال بلهجة لاتخلو من السخرية ولكنى أجبته بلطف : سأصنع الدول النامية بالقدر الذى يمكنك فى البنك الدولى أن تحدث فيه تنمية شاملة فى العالم !

ولكن رغم كل شىء عزمت على المضى قدما لتحقيق طموحاتى الكبرى فى هذا المجال ، فتقدمت إلى الجمعية العمومية باقتراح لعقد دراسة شاملة للأوضاع الصناعية واحتمالات تقدمها فى هذه الدول بمعاونة الأمم المتحدة المحدودة على أن تناقش هذه الدراسات فى مؤتمر علمى دولى بعد أن تكون قد سبقته مؤتمرات إقليمية فى مختلف مناطق العالم .

وبالفعل عقدت هذه المؤتمرأت فى عدة دول فى إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية ، وقد أتاحت لى هذه المؤتمرات فرصة السفر إلى دول عديدة فى العالم الثالث فى الفترة من عام ٦٣ إلى عام ١٩٦٦ .

وعقد المؤتمر الصناعى الدولى الشامل لبلورة هذه الدراسات فى أثينا فى شهر ديسمبر ١٩٦٧ ، وقد أقنعت هذه الدراسات الدول الكبرى بضرورة إنشاء منظمة للتنمية الصناعية تابعة للأمم المتحدة .

وبعد عدة عقبات ومعارضات من منظمة العمل الدولية ومنظمة الزراعة والأغذية أصدرت الجمعية العامة قرارا بإنشاء المنظمة «اليونيدو» عام ٦٦ بناء على المعالم الأساسية لنشاط المنظمة التى توصلت إليها من خلال زياراتى الميدانية للدول النامية واختيرت «فيينا» مقرا لها ، وعينت أول مدير لها من يناير ١٩٦٧ حتى ديسمبر ١٩٧٤ .

وخلال هذه الفترة تمكنت من التعاون مع مختلف القوى الدولية رغم الحرب الباردة بين الكتلتين الشرقية والغربية ، ومع المنظمات الدولية الكبرى التى لم تكن كلها تنظر بارتياح إلى المنظمة الجديدة ، بالإضافة إلى التعامل مع أكثر من مائة وخمسين دولة وتوسع نشاط المنظمة ، فارتفع عدد موظفى اليونيدو من ١٧ حينما وصلت إلى ڤيينا فى يناير ٦٧ حتى جاوز الألف حينما تركتها ، بعد ثمانية أعوام بما فى ذلك الخبراء الذين انتشروا فى جميع الدول النامية .

وخلال فترة عملى بهذه المنظمة الدولية أقمت علاقات شخصية وعلمية مع كثير من المراكز الصناعية والمؤسسات العلمية على مستوى العالم .



الكاتب متحدثا فى اجتمـــاع دولى فى ريميني بايطاليا ١٩٧٥
ويرى جالسا شوماخر البريطانى وبنشاى مؤسس نادى روما

مواقف صعبة

ومن المواقف الصعبة التى لا تنسى التى واجهتها خلال فترة عملى تلك عدة مواقف . منها ماحدث أثناء عقد المؤتمر الصناعى الدولى الكبير فى أثينا فى ديسمبر ١٩٦٣ حين وقع انقلاب وتم خلع الملك قسطنطين ، وتجمع أعضاء المؤتمر - حوالى ٥٠٠ فرد - فى ثلاثة فنادق مع إقامة حراسة مشددة عليهم ، واستمر المؤتمر فى أعماله وسط اجراءات استثنائية غير طبيعية !

ومن الأحداث القومية الصعبة المؤلمة التى واجهتنى فى الغربة .. نكسة يونية ١٩٦٧ ، وكنت أثناءها ضيفا رسميا على الحكومة الإيطالية ..

ومن خلال السفارة المصرية - وكان السفير المصرى يومها السيد حافظ اسماعيل - حاولنا الاطمئنان على الأوضاع فى سيناء ، ورغم المقابلات والمدارسات الرسمية بين ميلانو شمالا ونابولى جنوبا إلا أن نفسى كانت تقطر أسى لتلك الأيام السوداء فى عمر مصر ، ولم يبدر من المسئولين الإيطاليين أى شىء يشعرنى بالأسى أو الشفقة ! مراعاة لمشاعرى .



فى حفل التوديع الذى أقامه رؤساء منظمات الأمم المتحدة لتوديع يوثانت ١٩٧٢ فى نيويورك .. من اليسار مدير اليونسكو ، مدير منظمة العمل (واقفا) ، مدير الوكالة الدولية للطاقة ، يوثانت ، ابراهيم حلمى عبد الرحمن مدير اليونيدو

التكوين الثقافى والفنى

وكانت إقامتى خارج مصر طيلة هذه الفترة تهيىء لى فرصا لاتصالات مهمة غير رسمية ، فكثيرا ما قابلت فى نيويورك شخصيات عديدة عالمية ومصرية منها الكاتب الصحفى أحمد بهاء الدين والشاعر صلاح جاهين والأديب السورى أكرم الميدانى (الذى عرفنى به أحمد بهاء الدين) وكانت لأكرم دراية واسعة بالموسيقى العالمية فكان خير معلم لى بشأن هذه الذخيرة الفنية الثمينة خاصة بعد أن تجمعت لدى مجموعة كبيرة من الآلات الحديثة التى أفدت منها كثيرا ، فكان لهذا تأثير كبير فى تكوينى الفنى من خلال الموسيقى العالمية بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية فى مختلف أقطار العالم.

وأثناء زيارتى إلى اليابان عام ١٩٦٣ خطر ببالى أن أطبق ما قرأته للرحالة محمد ثابت ، فطلبت من المسئولين أن أمضى ليلة فى فندق يابانى قديم ، فذهبوا بى إليه ، فاتبعوا معى التقاليد والعادات

التى يمارسونها مع النزلاء مثل خلع الحذاء وتحية الضيف وقوفا والانحناء له والسير على الحصير والدخول إلى غرفة خالية إلا من طاولة منخفضة وبعض الحشيات ، ثم الحمام الساخن المنخفض «مغطس» ثم الغذاء اليابانى الذى لا يغنى من جوع ، وارتداء «كيمونو» لم يتسع لى ، وسارعت بالعودة إلى الفندق الحديث بعد أن رأيت على أرض الواقع ما تكون لدى من قراءات قديمة سابقة ..

سنوات ڤيينا

ولكن ما هو حصاد السنوات الثمانى التى عملت فيها فى ڤيينا ؟

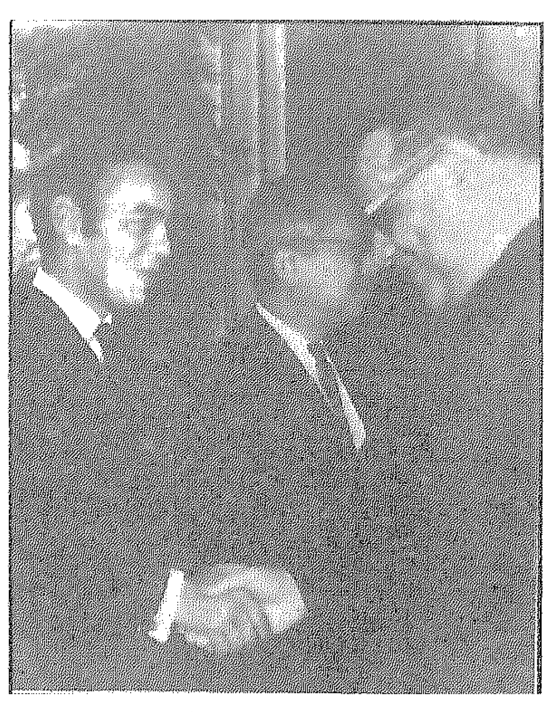
لقد تميزت تلك السنوات بالانصراف شبه التام لإقامة منظمة دولية كاملة مع متابعة الاتصالات المستمرة والمكثفة مع حكومة النمسا ومع المنظمة الدولية للطاقة الذرية (فى ڤيينا أيضا) مع جهلى باللغة الألمانية .

وبالرغم من عدم تمكنى من تعلم اللغة الألمانية فإننى عوضت ذلك بالسفر المستمر بالسيارة إلى مختلف مناطق النمسا الجميلة وحضور الحفلات الموسيقية (ماعدا الأوبرا) .

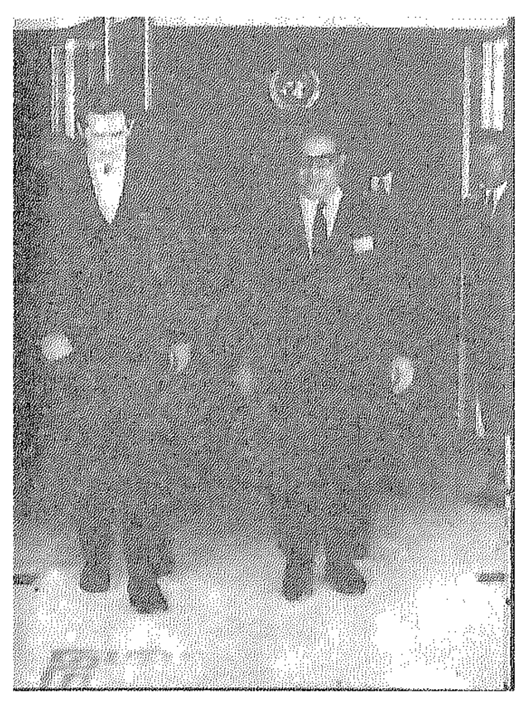
وفى يناير ١٩٦٧ بعد أيام قليلة من قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة باختيار ڤيينا مقرا للمنظمة الدولية الجديدة والموافقة على تعيينى أول رئيس لها سافرت إلى ڤيينا ومعى مجموعة من خبراء الأمم المتحدة فى الشئون المالية والإدارية واخترنا أول مقر المنظمة الدولية، وبعـــد انتهاء مهمتى بالمنظمـة الدولية استمرت صلتى الشخصية باليونيدو مع موظفيها .

وبعد عودتى القاهرة فى ديسمبر ١٩٧٤ وطنت نفسى على عدم الالتحاق بأى عمل رسمى أو غير رسمى بعد أن تجاوزت الخامسة والخمسين من العمر ، ولم تمر أيام على عودتى حتى وجدت نفسى مستشارا لرئيس مجلس الوزراء د. عبدالعزيز حجازى ، ووجدت نفسى أدخل مجلس الوزراء الذى دخلته أول مرة عام ١٩٥٢ والتحقت بوظيفة استحدثت لى، وفى نفس الوقت اتجهت إلى متابعة نشاط مكثف فى المجال الثقافى والعلمى منها الانضمام إلى جمعيات فكرية دولية وبدأت فى إعداد كتاب عن النظام الدولى بالاشتراك مع الاستاذ يان تنبرجن ومجموعة كبيرة من الخبراء الدوليين ونشر هذا الكتاب عن طريق نادى روما تحت اسم «Rio» اختصارا لعنوان «إعادة تشكيل النظام الدولى» .

وعند تشكيل وزارة جديدة برئاسة السـيد ممـدوح سالم خلفـا لوزارة د. عبدالعزيز حجازى ، وكنت فى ألمانيا ،



مع الملك الحسن الثانى وأمين عام الأمم المتحدة يوثانت



مع ملك اليونان فى افتتاح المؤتمر الصناعى الدولى ديسمبر ١٩٦٧



فوجئت بتعيينى وزيرا للتخطيط والتنمية الإدارية بهذه الوزارة وتم ذلك دون استشارتى وقمت بالاتصال بالسيد ممدوح سالم من فيينا لأشكره على ثقته بى وثقة الرئيس السادات بشخصى ، وتساءلت هل يمكن الرجوع عن هذا القرار ولكنه رد على بما خلاصته أن هذا القرار دليل ثقته وثقة الرئيس السادات بشخصى ، والحقيقة أننى لم أرحب بهذا المنصب وصارحت السيد ممدوح سالم فى أول مقابلة معه بأننى لا أرغب فى الاستمرار فى الوزارة ولذلك طلبت تعيين نائب لوزير التخطيط حتى ينفسح المجال أمامى للاستقالة حينما تحين الفرصة وأبلغت هذا للمهندس سيد مرعى كتابة لكى يبلغه للرئيس السادات الذى كان رده «قول لإبراهيم عيب» !

★ ★ ★

فى الوزارة

وبدأ عملى فى الوزارة وكان معى المرحوم الدكتور محمد زكى شافعى وزير الاقتصاد والاستاذ أحمد أبو اسماعيل وزير المالية وتم التعاون بيننا على خير وجه .

وكانت السنوات التى تلت حرب أكتوبر ٧٣ سنوات مالية عصيبة بذلنا فيها جهودا مضنية لاجتياز تلك الفترة الحرجة، فحاولنا إعادة النظام التخطيطى الذى كان قد تحول إلى أسلوب الخطط السنوية

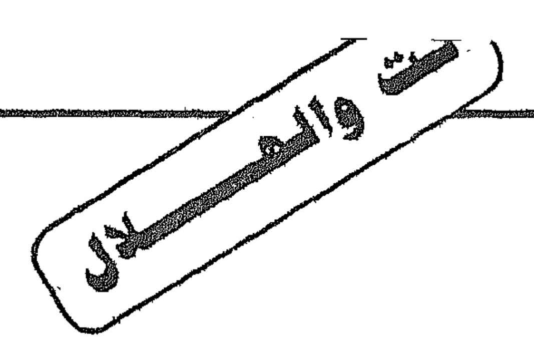
بدلا عن الخطط الأطول ، ولكن سرعان ما انسحبت عمليا وليس شكليا من مسئولية التنمية الادارية كما انسحبت بسبب ظروفى الصحية من الذهاب للمطار فى مناسبات الاستقبال والتوديع .

وعند خروجى من الوزارة فى مارس عام ١٩٧٥ طلب المرحوم ممدوح سالم اشتراكى فى وزارته الثانية وفى منصب أعلى ولكنى اعتذرت ، فعرض علىّ العمل بجانبه بصفة مستشار لرئيس مجلس الوزراء وبالفعل توليت هذا المنصب من عام ١٩٧٥ حتى عام ١٩٨٥ مع رؤساء الوزارة المتتابعين وهم د. مصطفى خليل ود. فؤاد محيى الدين والمرحوم السيد حسن كمال على بالاضافة إلى مشاركتى فى بعض الأنشطة الرسمية مثل عضوية صندوق التكامل بين مصر والسودان وعضو اللجنة التحضيرية للإعداد للمؤتمر الاقتصادى الذى دعا إليه الرئيس حسنى مبارك عام ١٩٨٢ وقد تحررت من وظيفة مستشار رئيس مجلس الوزراء عام ٨٥ حينما عين د. على لطفى رئيسا لمجلس الوزراء ، فلم يبق لى أى اتصال بجهات رسمية سوى عضوية المجالس المتخصصة وعضوية معهد التخطيط القومى وعضوية بنك الاستثمار القومى وهى ليست وظائف كاملة ، إنها مشاركة فكرية لها أهميتها الى جانب مشاركتى فى العديد من الأنشطة فى المجال الاقتصادى والإدارى سواء فى مصر أو فى المنظمات والهيئات العربية والدولية .

وقفة تأمل

وبعد ، فقد شاءت الإرادة الالهية أن أتجاوز السبعين من العمر (بالضبط السادسة والسبعين) مع استمرار الرغبة والقدرة على الاطلاع والمشاركة الفكرية والعملية فى ميادين شتى ، وأكثر ما يسعدنى فى كل تلك المشاركات الفكرية أن اجتمع بشباب ناهض متطلع إلى المعرفة بصدق والعمل بأمانة ، والكثير من هؤلاء من طلبة وزملاء بل ورؤساء كرام اعتز بصداقتهم وأعتبرهم والحمد لله الثروة الحقيقية التى كونتها فى سنوات التكوين التى مازالت مستمرة بحمد الله .

وإذا نظرت إلى سنوات التكوين بعد أكثر من سبعين عاما أشعر براحة نفسية ورضا عميق لأن سيرة حياتى كلها كانت ركائزها الصدق والإخلاص والإيمان الذى توج رحلتى العلمية والعملية حيث لم أبخل خلالها بكل جهدى وطاقتى وعلمى وصحتى فى سبيل عملى ووطنى وفى كل الهيئات والمنظمات التى عملت بها سواء منها المحلية أو العالمية ، ويكفينى هذا مكافأة على هذه الرحلة الطويلة .



رجل سنة ١٩٩٥

● فى رأيى أن الكاتب المصرى العالمى نجيب محفوظ هو رجل سنة ١٩٩٤ لأنه صمد فيها برغم شيخوخته وضعفه لمؤامرة الإرهاب الدموى المتمسح بالدين، ولم يفتضح الإرهاب والإرهابيون كما افتضحوا فى حادث نجيب محفوظ، فقد كشفهم هذا الحادث على مستوى العالم كله، وأثبت أنهم شرذمة من المتهوسين الجهلاء المتوحشين يحاولون العودة بالبلاد والعباد إلى قوانين الغابة! ولاشك أيضا أن نجيب محفوظ سيكون رجل سنة ١٩٩٥ لأنها سنة الشفاء والنصر له، وبداية النهاية للإرهاب والإرهابيين الذين ستبقى نصالهم مفلولة ـ بالفاء لا بالغين كما هو مكتوب على غلاف هلال نوفمبر الماضى ـ كما أن أيديهم ستبقى «مغلولة» إلى أعناقهم، عجزا وبلادة، و«مغلولة» هنا بالغين لا بالفاء!.. واللعنة على الإرهاب والإرهابيين إلى الأبد، بين حرف الغين وحرف الفاء!

محمد عمرو عيسى ـ الإسكندرية

إلى نجيب محفوظ

(نجيب) من القلب شوق وَحُب ... تحدث باسمك شرق وغرب
وفوقك للمجد.. تاج عظيم ... به مصر باهت، وفاخر عُرْبْ
و(نوبل) شقت طريقا إليك ... وإنّ الوصول إليها لصعب
وما فوق (نوبل) ليس كثيرا ... فأنت لذلك أهل ورب
ففاض عطاؤك للناس ثرًا ... له الصحف تحكى، وترويه كتب
يسود التواضع فيه، ورفق ... ليغنم سلم، وتنبذ حرب

مصطفى محمود مصطفى ـ كفر ربيع ـ منوفية

أرجو أن تفسح «الهلال» مكانا لهذا التعليق الموجز على مقالتى الدكتور فهمى الشناوى: «محمد عبده كما يراه طه حسين» («الهلال»، سبتمبر ١٩٩٤)، و«طه حسين والاتجاهات الدينية فى الأدب المعاصر» (الهلال ، ديسمبر ١٩٩٤).

الواقع أننى لست أدرى أى شيطان أغرى هذا الكاتب بالإغارة على ترجمتى للكتابات الفرنسية التى ألفها طه حسين بالفرنسية وعلى ما ذيلت به هذه الكتابات من حواش وتعليقات. ولست أدرى كيف أصف هذا الشيطان: بالصفاقة التى تدعو إلى الغضب أم بالحمق الذي يثير الرثاء. فالكتابات المذكورة كما ترجمتها وعلقت عليها معروفة مشهورة، جمعت فى كتاب عنوانه «طه حسين: من الشاطىء الآخر» (بيروت، ١٩٩٠).

أغار الدكتور فهمى الشناوى على بعض هذه النصوص، وخاصة مقالة طه حسين من الشيخ الإمام محمد عبده وعلى مقالته عن الاتجاهات الدينية فى الأدب المصرى المعاصر. وقد كان باستطاعة الدكتور فهمى أن يشير إلى صاحب الترجمة والتعليقات، وأن يحدد ما نقل عنه وما أضاف إليه (إن كان قد أضاف شيئا، وهو ما أشك فيه). ولكن شيطانه حرضه على تجاهل أبسط قواعد البحث العلمى، فلم ينبه القارىء إلى أننى المصدر الوحيد لاستشهاداته (مادامت نقلت دون تحريف) ولمعلوماته عن الظروف التى أحاطت بتأليف ونشر الكتابات الفرنسية لعميد الأدب العربى، واكتفى الدكتور فهمي الشناوى بإشارة عابرة غامضة أوردها فى مقالته الأولى إلي كتاب نشر فى عام ١٩٩٠ يحتوى بعضه (كذا) عنوان: «من الشاطىء الآخر». ثم مضى يكتب مقالته الأولى ومقالة ثانية تلت الأولى بعد شهور موهما القارىء بأنه باحث منقب وبأنه يريد عرض تلك الكتابات وتحليلها، مع أن مقالتيه لاتحتويان جملة أو فكرة واحدة ذات وزن إلا وقد نقلها نقلا حرفيا أو يكاد عن ترجمتى لطه حسين وتعليقاتى عليه.

وصحيح أن شيطانه قد أملى عليه تعديلا هنا أو هناك وأوعز إليه أن يحيد عن عملى فى موضع أو آخر، ولكن هذه التعديلات ليست إلا من قبيل التحريف الذى شوه الأصل المعتدى عليه العبث بأفكار طه حسين عبثا شديدا.

د. عبدالرشيد الصادق محمودى

أيها الشعب

كل هم جوار همك يصفر
أيها القاهر الظلام بنور
أنت لولاك لم يكن لبلادى
ورويت التراب بالدم حتى
كل هذا لكي ترى العدل فتينا
وترى الوحدة العظيمة طودا
وتحديت ظالميك وأعلنت
ريثما النصر فى سماك تجلى
أنت يا باذل النفوس كريم
كيف ترضى يا شعب تلك الأفاعى

أيها الشامخ الصبور المظفر
أنت مزقت خائنيك بخنجر
واقع حاضر ولا أمس يذكر
أصبح البحر قانيا منه كالبر
سائدا، والفساد فى الأرض يقبر
راسخا، لايهز إن مسه الشر
نفير الكفاح فى كل «بندر»
كهلال على البسيطة نور
وعظيم ببذله لايقدر
تتخفى بكل درب ومحضر؟

درهم صالح جباري ـ تعز ـ اليمن

صوت الشيخ محمد رفعت

مازلت أسأل: ماتلك الحساسين
طه ويوسف والرحمن والحجرات
والشيخ رفعت صوت الطهر إن له
ياقلب إنك حبا فيه تحسبه
فانهل موجا من الأنوار منسكبا
فاخشع خشوعا إذا ماقال: «وانطلقا»
و«الجن» فلتقشعر قلوب المؤمنين به

تشدو على غصن قلبى؟ أهى ياسين؟
الفجر والشمس والإخلاص والتين
دينا علينا، ومن أينَ الملايين؟
من جنة الخلد نادته الأراضين
كالعطر جادت به تلك البساتين
يا للتلاوة، ما تلك الرياحين
يارب وارفق بنا إنا مساكين

محمد محمد السنباط

اختفاء الحكم الذاتى من العالم :

قرأت فى هلال ديسمبر ١٩٩٤ مقالا نشر تحت عنوان (اختفاء الحكم الذاتى من العالم .. وظهوره فى فلسطين وسبتة ومليلية) ، وإننى إذ أقدر لكم اهتمامكم بقضية المدينتين المغربيتين المحتلتين ، وأشكر لكم تناولكم لها بموضوعية هى سمة مميزة لما تكتبونه ، أود أن يتسع صدركم لهذه الملاحظات .

١ - فى صفحة (٩٧) نشرت خريطة شمال المملكة المغربية تبين الجيوب المغربية المطلة على البحر الأبيض المتوسط والمحتلة من قبل إسبانيا ، وردت فيها الإشارة إلى (أغادير) على الخريطة . والمقصود قرية «أجدير» القريبة من الحسيمة ، وليس مدينة أغادير على المحيط الأطلسى . وورد الخطأ نفسه فى آخر صفحة (١٠٥) .

٢ - فى صفحة (١٠٠) ذكرتم فى معرض حديثكم عن رحلتكم من تطوان إلى سبتة أن آخر بلدة صغيرة قبل سبتة هى (القصر الصغير) . وهذا غير صحيح ، إذ إن آخر بلدة صغيرة فى الطريق من تطوان إلى سبتة هى الفنيدَق (Castillejo) . أما (القصر الصغير) فهو فى منتصف الطريق الساحلى من طنجة إلى سبتة .

٣ - فى صفحة (١٠٣) وردت الإشارة إلى مشروع الربط القارى بين أوربا وإسبانيا ، وذكرتم أنه مشروع إسبانى ، والحالة أنه مشروع مشترك مغربى إسبانى.

٤ - فى صفحة (١٠٥) ورد أن السلطان مولاى إسماعيل أشهر سلاطين الأسرة العلوية استقر حكمه بفاس ، والصحيح أن عاصمة المغرب فى عهد مولاى إسماعيل هى (مكناس) ولذلك تسمى (العاصمة الإسماعيلية) نسبة إلى هذا العاهل العظيم الذى حكم المغرب زهاء ٥٠ سنة .

٥ - فى الصفحة نفسها ورد اسم المجاهد المغربى أحمد غيلان (بالغين) محرفا هكذا (جيلان) (بالجيم) .

٦ - فى صفحة (١٠٩) ورد أن الحامية الإسبانية ضد حكم الجبهة الشعبية عام ١٩٣٦ خرجت من مليلية ، والصحيح من سبتة ، وذكرتم أن من بين الجنرالات الذين كانوا مع فرانكو الجنرال (ميزيان) والصحيح الجنرال (محمد امزيان) الذى سيحمل رتبة الماريشال فيما بعد ، والذى توفى فى عام ١٩٧٥ .

ولا تنقص هذه الملاحظات من القيمة التاريخية والسياسية لهذا المقال الممتاز .

عبد القادر الإدريسى - الرباط - المغرب .

دعوة إلى الانضباط

● ورد فى هلال نوفمبر الماضى فى «رسالة براتسلافا» التى كتبها الناقد الفنى «محمود بقشيش» تحت عنوان: ترينالى براتسلافا للفن الفطرى ـ حصول المصرى الأمى « لويس توفيق على الجائزة » ، إن « مصر » شاركت فى الدورة الرابعة لـ «ترينالى» الفن الفطرى بمدينة تراتسلافا عاصمة «سلوفاكيا» بأربعة فنانين أحدهم بجائزة شرفية وهو «لويس توفيق». وقد أنهى الفنان الناقد محمود بقشيش رسالته دون أن يذكر لنا نبذة مختصرة عن الفنانين المصريين الثلاثة المشاركين فى المعرض عدا الفنان «لويس توفيق» وليته ذكر أسماء هم مجردة.

ولقد أثار أيضا الناقد محمود بقشيش قضية مهمة فى معرض حديثه بأنه «لم تتح للفنان الرابع فرصة العرض لأن الصناديق التى حملت أعماله النحتية لم تصل فى الوقت المناسب». كيف يحدث هذا؟! مع العلم أن هذه الإجراءات من المفروض أن تتم بوقت كاف قبل موعد افتتاح المعرض. وأرفع صوتى إلى السادة المسئولين عن تنظيم مثل هذه المعارض لأقول متى يعود الانضباط إلى المحافل الدولية؟!!!

عبدالمنعم محمد عباس ـ الاسكندرية

وحيد فى الليل

وحيد بين أوراقى
نجوم الليل معجبة
وأشرب قهوة الأمل
تنير الليل أفكارى
وحيد بين أحلامى
وحبك نار قافيتى
سأكتب ألف بيت هوى
يهز الوحى أوراقى
وتطرب أنجم الليل

يمزق جفنى الأرق
بشعرى والسما ألق
يضىء الحبر والورق
ومنها يخلق الشفق
إلى الأقمار أنطلق
بحور الشعر تحترق
ستبقى سفر من عشقوا
يفيض الشعر والعبق
ويشرب قهوتى الأفق

د. هيثم الحويج العمر ـ دمشق

● الشاعر عبدالوهاب ●

● أشكر لكم ردكم الكريم تحت عنوان: (إلى أصدقائنا) بعدد الهلال الماضى، وأرجو أن يتسع صدركم لعرض وجهة نظرى فى أسباب اختيارى لاسم: (محمد عبدالوهاب) فى النقاط التالية:

١ ـ إنه اسمى الثنائى الحقيقى.

٢ ـ إننى أعتز ـ شخصيا ـ باسمى هذا، وعلى مدى نصف قرن من الزمان، بل وأفخر به من حيث إنه يحوى فى مستهله اسم (محمد) رسول الله، صلى الله عليه وسلم، وهو في جملته، هو اسم إمام جليل من أئمة المسلمين، هو الإمام محمد بن عبدالوهاب.

٣ ـ تنشر أعمالى الأدبية بهذا الاسم ـ منذ سنوات ـ فى مصر وفى الدول العربية، كما صدر لى ديوانان شعريان، والثالث تحت الطبع.

٤ ـ إننى عضو فى ندوة شعراء العروبة، باسم: (محمد عبدالوهاب) منذ سنوات.

٥ ـ إننى أوقع على أعمالى الأدبية بـ: الشاعر، وليس بـ: الموسيقار.

إننى لا أتعرض لذكرى فقيد الفن موسيقار مصر الراحل، فله تاريخه الحافل المجيد، ولكن هل نطلب من السيد وزير الصناعة أن يختار اسما آخر، أو نطالبه بأن يذكر اسمه الثلاثى لمجرد أن اسم سيادته يماثل اسم الفنان الراحل؟!

وعلى كلّ، فاسمى الثلاثى هو: محمد عبدالوهاب جنيدى، المولود بالقاهرة سنة ١٩٤٤م. ومهما يكن من أمر.. فإنه يشرفنى أن تفوز أعمالى بالنشر ضمن مواد مجلة الهلال الغراء..

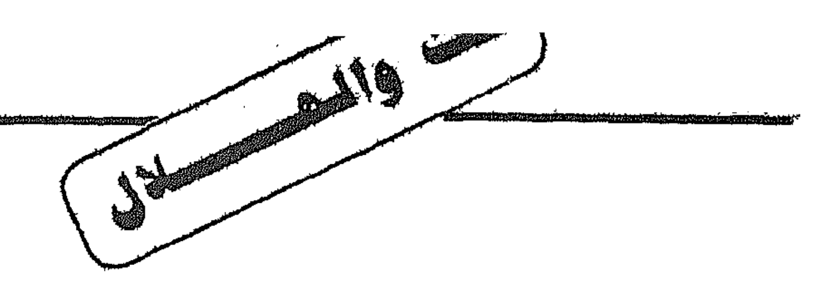
محمد عبدالوهاب جنيدى ـ مصرالجديدة

●أول قصة ليوسف جوهر●

● فى هلال يوليو ١٩٩٤ قرأت مقالا للناقد الكبير الدكتور شكرى محمد عياد تحت عنوان: «يوسف جوهر وخمسون سنة مع القصة القصيرة» يستهله متسائلا:

«خمسون سنة؟ لعلها أكثر فأنا لا أذكر بالضبط متى قرأت له أول قصة: أكان ذلك فى آخر ساعة التابعى فى أواخر الثلاثينيات؟»..

والواقع أن يوسف جوهر بدأ كتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٣٩ وقبلها كانت



له محاولات منذ عام ١٩٣٢ عندما كان طالبا فى كلية الحقوق وأول قصة أرسلها للدكتور حسين هيكل كان عنوانها: «حينما ماتت» ونشرت فى مجلة «السياسة الأسبوعية» بعدها نشر عدة قصص فى مجلتى «الرسالة» و«الرواية» لأحمد حسن الزيات وفى «الثقافة» لأحمد أمين وفريد أبوحديد ومجلة أحمد الصاوى محمد «مجلتى» وأذكر بهذه المناسبة أن الصاوى كتب تقريظا فى «مجلتى» على رأس القصة قائلا: «هذه قصة الأستاذ يوسف جوهر المحامى بطنطا» ونتوقع له مستقبلا مجيدا إن شاء الله».

عبدالمنعم محمد عباس ـ الاسكندرية

● تعليقـــات ●

قرأت هلال نوفمبر ١٩٩٤ وهذه بعض تعليقاتى:

١ ـ قول المحرر عن رسول الله ـ ﷺ ـ «كان أميا أو لم يكن». فلقد كان ـ ﷺ ـ أميا لايعرف القراءة ولا الكتابة وفى هذا آية للناس، حتى لا يقولوا «أساطير الأولين اكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا».

٢ ـ لم يرد أن رسول الله ـ ﷺ ـ لما نزل عليه الوحى وهو يتعبد بغار حراء أنه قال صدق الله العظيم وإنما عاد إلى بيته، وعليه من آثار الوحى ما عليه وقد سُئل ورقة بن نوفل عن ذلك فأخبر بأنه الناموس الذى نزل على موسى عليه السلام.

٣ ـ عن قول المحرر: «الأمر الذى لايدركونه هو أن أصحاب الجائزة ليسوا من منحوها وإنما من استحقوها». غير واضح فالمقصود متى؟ : قبل المنح أم بعد المنح؟

٤ ـ عن قول المحرر: «من يعرف سر الحرف العربى». فما هو سر الحرف العربى؟!

مهندس زراعى مؤقت: محمود حامد محمود أحمد ـ
حدائق حلوان ـ القاهرة

مع الأصدقاء

● حسن عبدالمجيد منتصر:

ـ يسرنا أنك بدأت محاولاتك فى الكتابة الأدبية وأنت في الرابعة والخمسين من عمرك المديد، فليس للعلم والأدب سن محددة، ويبدو أنك جمعت فى نهضتك الأدبية بين الشعر والقصة، فأما الشعر فينقصه الوزن، وأما القصة القصيرة التى تكتبونها فهى حدوتة أو ملاحظة، ومازال الوقت متسعا لتدارك ما فاتكم فى الشعر والنثر إن شاء الله.

تصويب

نشرت صورة مخطوط فى العدد الماضى فى ص ١٣٠ كتب أنها مخطوطة كتاب «تحديد نهايات الأماكن» للبيرونى، والصحيح أنها مخطوطة كتاب «ذكر النسوة المتعبدات الصوفيات» لأبى عبدالرحمن السلمى. والمخطوطة مكتوبة سنة ٤٧٤ هجرية وهى محفوظة بجامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية بالرياض وقد حققها د . محمود الطناحى ونشرها بمكتبة الخانجى سنة ١٩٦٣.

● الخطاط يحيى سلوم العباسى ـ بغداد:

ـ خطكم الذى أرسلتم إلينا نماذج منه خط جميل حقا، بل جميل جدا، وليس عندنا قسم لنشر دواوين الشعر القديم، أو إعادة طبعها..

● موسى صبحى يوسف العبد ـ بيلا:

ـ إذا أردت نصيحتنا حقا: لاتضيع وقتك فى كتابة هذه الصفحات التى تسميها شعرا، فليس فيها شيء من الشعر ولا من النثر وهى مليئة بالأغلاط النحوية واللغوية والإملائية مع الأسف.. وهذه نصيحة قاسية بعض الشيء ولكنا لانخدعك!..

● محمد عبدالسميع الشربينى ـ بلقاس:

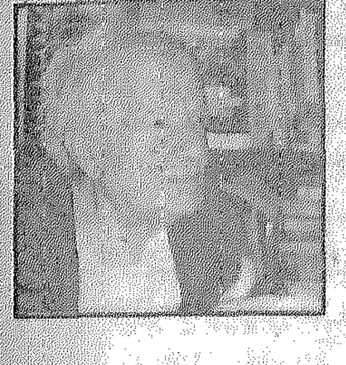
ـ نحن ننشر الشعر العربى، وليس لدينا باب لنشر الأزجال العامية.

● الشعراء السادة: سيد عبدالرحيم.. محمد سعيد عبدالعزيز.. علاء العوانى.. عبدالصبور الصادق:

ـ أشعاركم تفتقر إلى مزيد من العناية بالوزن والنحو واللغة.

● القاصون السادة: أحمد محمود عفيفي.. السيد إبراهيم عطية.. ماهر منير كامل.. سمير آدم محمدين الحجيرى..

ـ نعتذر إليكم من عدم وجود فرصة للنشر فى الوقت الحاضر نظرا للحيز المحدود، ونرجو أن نلتقى فى مناسبات قادمة..



الكلمة الأخيرة

قنديليات يحيى حقى

سهراية فى الفن

الخطوة الأولى للفن إليك ليست لتحريك الذهن بل لتحريك فيض من الشعور فى أغلب الأمور غامض مبهم عائم غير مستقر..عسير تحليله عسير تفسيره بل حتى الابانة عنه عسيرة.هو قد يتعدد بتعدد الأشخاص الواقفين أمام اللوحة، ويختلف باختلاف ملابساتهم الزمانية والمكانية، أى اختلاف لحظتهم التاريخية أو الحضارية، والفن فى خطواته الأولى إليك يتجاوز هذه الملابسات الزمانية والمكانية، ويعلو عليها، وهى عوارض ليصل إلى عنصر «الانسان» فيك ولا يجد الفن أمامه إلا مجال الشعر لكى يبلغ غرضه الأول وهو أن يحدث تلاحم بينك وبينه.

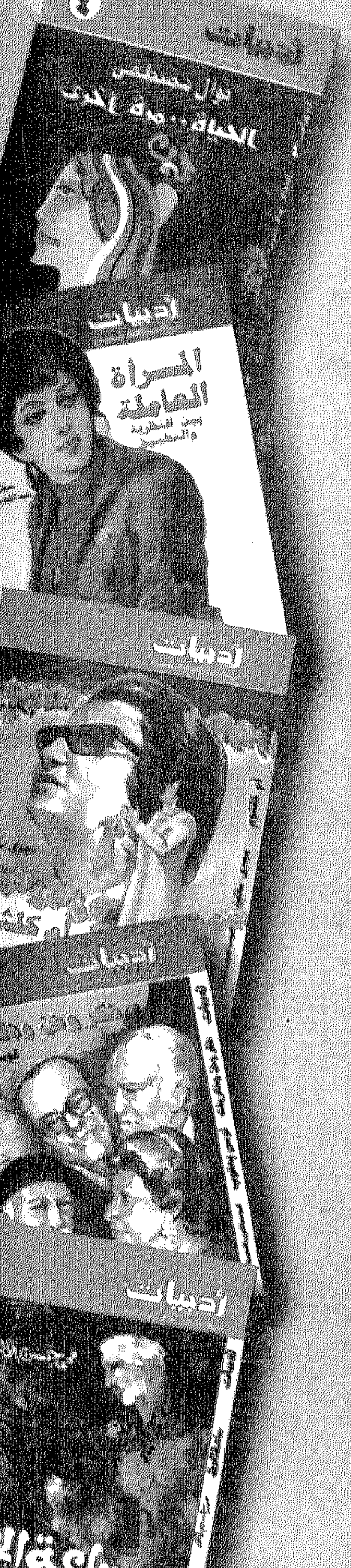
فتتقد مأساة شعور الانسان الدفينة بأن حياته عابرة تمر مر السحاب على سماء ثابتة ومع ثباتها تظل مجهولة الأسرار، شعوره بأن التراكمات التى غلفت عنصره الفطرى اصبحت من ورائها فى وحدة وعزلة وآمنة فى الغفلة لا فى الانتباه..

إن الفن أول شىء ينقصه هو ثيابك التى نسجتها ملابسات الزمان والمكان، والفن يهب الراحة السمحة للقبيل الأول، والقلق للمريض الثانى فالفن رحمة وعذاب..

يحدث هذا لأن العمل الفنى فى خطواته الاولى اليك، يوحى بانه من صنع انسان يستمد مبدئياً من معين شعوره لا من معين فكره، واستمداده من معين الشعور هو وسيلة النفوذ الى عنصر الانسان فى نفسه وفيك انت متحررا ما أمكن من ملابسات الزمان والمكان .

وأقف هنا لأقول ان السينما هو عالم الصورة،فى الضوء قبل عالم مضامين أو اشكال أو خطوط أو نبض أو تناسق الاجزاء، اذا لم نركز اهتمامنا باللوحة على الالوان أولاً فقد أهدرنا فن التصوير أو نسخناه، تنوع هذا اللون وثراؤه واتساع رقعة حركته بل قوامه المادى وصفة استخدامه بالفرشاه، بالسكين، باللمس أو بالتراكم طبقة، فوق طبقة..إن فن التصوير هو منفذنا ودليلنا الى عالم الالوان فى الطبقة،وليس لكل الناس عين قادرة على الانتباه أولاً الى اللون والاستجابة له .

إن الجمهور الحق للفن هو ممن لهم مثل هذه العين، أما الباقون فيخرجون من دور العرض وكأنهم لم يروا ما يريد لهم ان يروه..حديثهم بعيد كل البعد عن الحقيقة، اذا اقتصر عن المضمون والشكل والصورة..إلخ



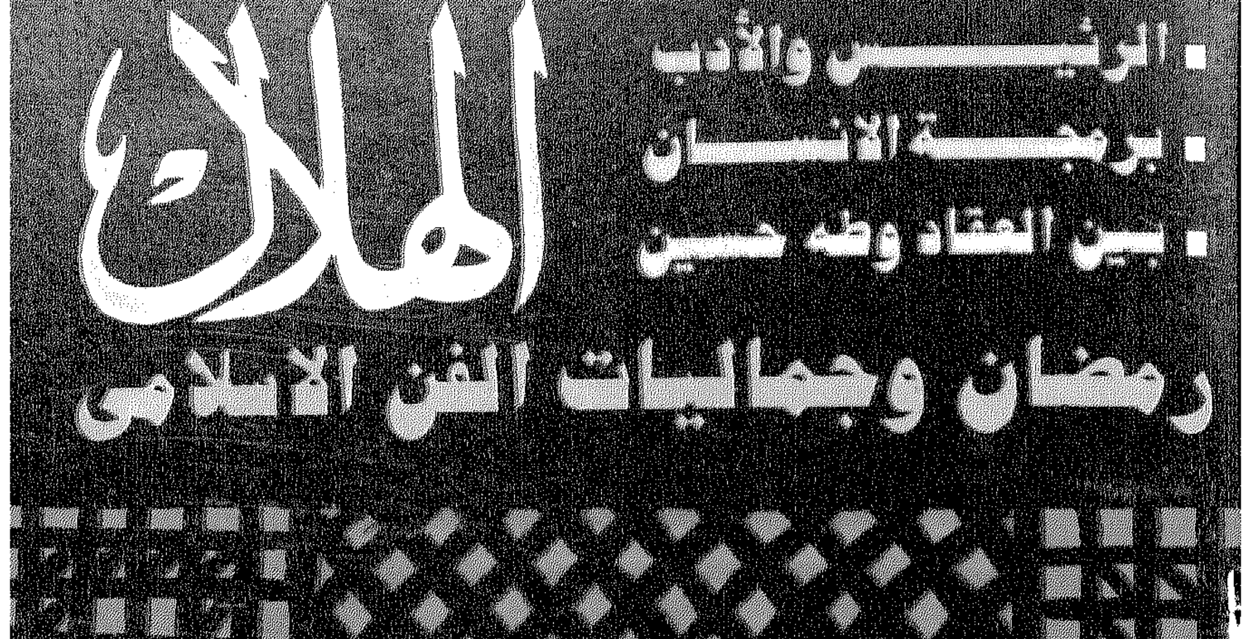
أدبيات

نبع الآداب والثقافة المعاصرة

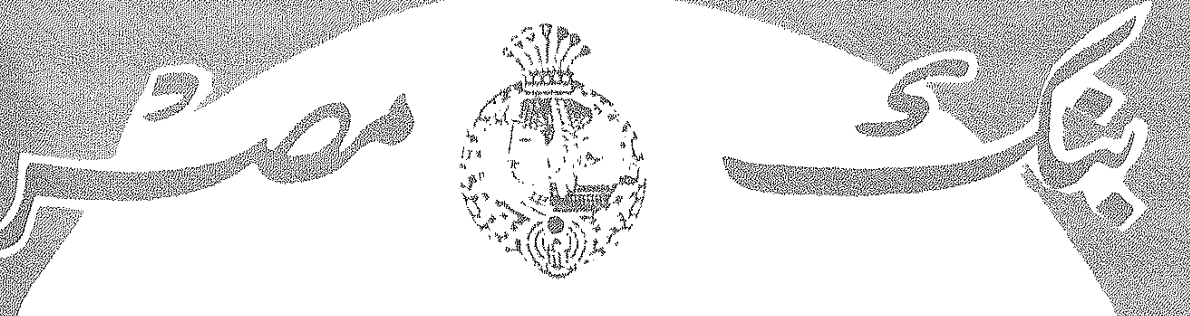
من : أدب ، وقصة ورواية ، ودراسة ، وسير ، وبحوث ، وفكر ، ونقد ، وشعر ، وبلاغة ، وعلوم ، وتراث ، ولغات ، وقضايا ، وتاريخ ، واجتماع ، وعلم نفس ، ورحلات ، وسياسة إلخ .

صدر من هذه السلسلة :

١- الإنسان الباهت .
٢- الإنسان المتعدد .
٣- انقراض الرجل .
٤- الحياة مرة أخرى .
٥- نوم العازب .
٦- الإعلام والمخدرات .
٧- من شرفات التاريخ جـ ١ .
٨- فكر وفن وذكريات .
٩- أم كلثوم .
١٠- المرأة العاملة .
١١- ساعة الحظ .
١٢- من شرفات التاريخ جـ ٢ .
١٣- الملامح الخفية (جبران ومي) .
١٤- شعرة معاوية ، وملك بني أمية .
١٥- عبد الحليم حافظ .
١٦- محمد عبد الوهاب .


الهلال
الريف والأدب
برمجة الإنسان
بين العقاد وطه حسين
رمضان وجماليات الفن الإسلامي


الله



يمنح قروضًا وتسهيلات ائتمانية

لتمويل :

- المشروعات الاستثمارية .
- عمليات التجارة الخارجية "تصدير واستيراد" .
- مستلزمات التشغيل المحلية والمستوردة ورأس المال العامل .
- عمليات المقاولات والتوريدات .
- الصناعات الصغيرة .

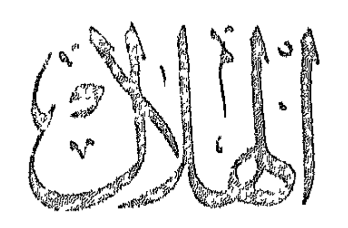
بالإضافة إلى

تمويل :

- شراء الأوراق المالية "أسهم وسندات"
- شراء الوحدات السكنية والإدارية .
- شراء السيارات والسلع المعمرة .

تقدم .. باحتياجاتك التمويلية إلى أقرب فرع لبنك مصر

هكذا يكون البنك



مجلة ثقافية شهرية تصدرها دار الهلال
أسسها جرجي زيدان عام ١٨٩٢
العام الثالث بعد المائة

الإدارة: القاهرة ١٦ شارع محمد عز العرب بك (المبتديان سابقا) ت ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) . المكاتبات : ص ب ٦١٠ العتبة - الرقم البريدي ١١٥١١ - تلغرافيا المصور - القاهرة ج م ع مجلة الهلال ت ٣٦٢٥٤٨١ -
تلكس [illegible] ٣٦٢٥٤٦٩

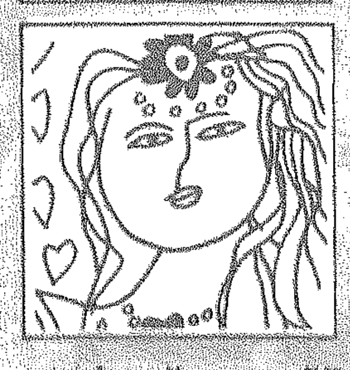
ثمن النسخة سوريا ٥٠ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الاردن ١٠٠٠ فلس ، الكويت ٧٥٠ فلسا ، السعودية ٨ ريالات ، الجمهورية اليمنية ٥٠ ريالا ، تونس ١.٥ دينار ، المغرب ١٥ درهما ، البحرين ٨٠٠ فلس ، قطر ٨ ريالات مسقط ٨٠٠ بيسة ، غزة والقدس والضفة ٨٠ سنتا ، إيطاليا ٣٠٠٠ ليرة ، لندن ١٢٥ بنسا ، نيويورك ٤ دولارات ، الامارات العربية المتحدة ٨ دراهم ، السودان ٤٥ ج . س .

الاشتراكات : قيمة الاشتراك السنوى ١٢ جنيها فى ج. م. ع. تسدد مقدما نقدا أو بحوالة بريدية غير حكومية – البلاد العربية ١٥ دولارا – أمريكا وأوربا وآسيا وإفريقيا ٢٥ دولارا – باقى دول العالم ٣٥ دولارا .
والقيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال – ويرجى عدم إرسال عملات نقدية بالبريد .

فى هذا العدد

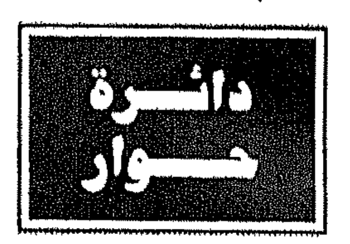
فكر وثقافة

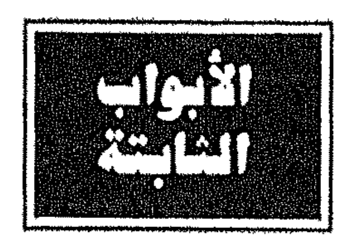
قصة وشعر



فنون







من الهلال .. إلى الهلال

عـــزيزى القـــارىء

على الأرض الســـلام فى رمضـــان

أقبلت الأيام التى لا تنام فيها القاهرة..وإن كانت القاهرة لاتنام أبداً..وكيف يطيب لها النوم وهى قلب العرب النابض الذى لا يتسلل إليه نوم أو كلل ؟! .. ولكن الأيام الرمضانية - بصفة خاصة - هى موسم السهر والسمر بأفراحه وشجونه !

عاد رمضان المبارك للأمة العربية بعد أن أعطاها فرصة لمدة عام كامل، عاد وهو يؤمّل أن يرى أمة عربية أكثر عظمة وقوة ومجداً..ولكن..ماذا وجد ؟! ..

فبين رمضان المنصرم ورمضان الذى أقبل وأهلّ عام مشحون بالأحداث الجِسِامِ التى لم تترك شعباً من شعوب العرب إلا طالته بالأذى.

وبين رمضان المنصرم ورمضان الجديد و مضات سلامٍ سرعان ما انطفأت..سرعان ما غرقت فى بحور الظلام !

وبينهما حصار لأمتين عربيتين كبيرتين : العراق وليبيا..حصار جنوبى لم ينقطع ولن ينقطع- على ما يبدو - فى المستقبل القريب !

وبينهما أقنعة سقطت عن وجوه كان ملؤها البشاشة والرغبة فى السلام والتعايش الإنسانى والتقدم، فظهرت عليها إمارات الغش والغدر والخداع والحقد..وغشيت ملامحها آيات الحرب والدم !!

وبينهيما أيضاً جسور وليدة يشرع فى بنائها المخلصون من أبناء الأمة .. جسور للربط بين الأخوة فى مصر وسوريا والسعودية كما حدث فى قمة الإسكندرية..نداء للأمة العربية أن

عــزيزى القــارىء

استيقظى وانهضى !..

وبينهما حرب بين الدولة – فى مصر وغيرها من البلاد العربية– وبين الإرهابيين المتمسحين بالدين..حققت فيها الدولة – فى مصر– نجاحات أمنية وإعلامية كبرى (وإن كان الطريق لم ينتهِ بعد) . وأخفقت دول أخرى تسير على نفس الدرب !.

وبين رمضان مضى وآخر آتى محاولة اغتيال الكاتب الكبير العالمى الأستاذ (نجيب محفوظ) ..تلك المحاولة الإرهابية الآثمة التى لم تزد الإرهابيين إلا كُرها من الشعب، وزادت الرجل صلابة وقدرة على الاستمرار فى طريق التنوير..

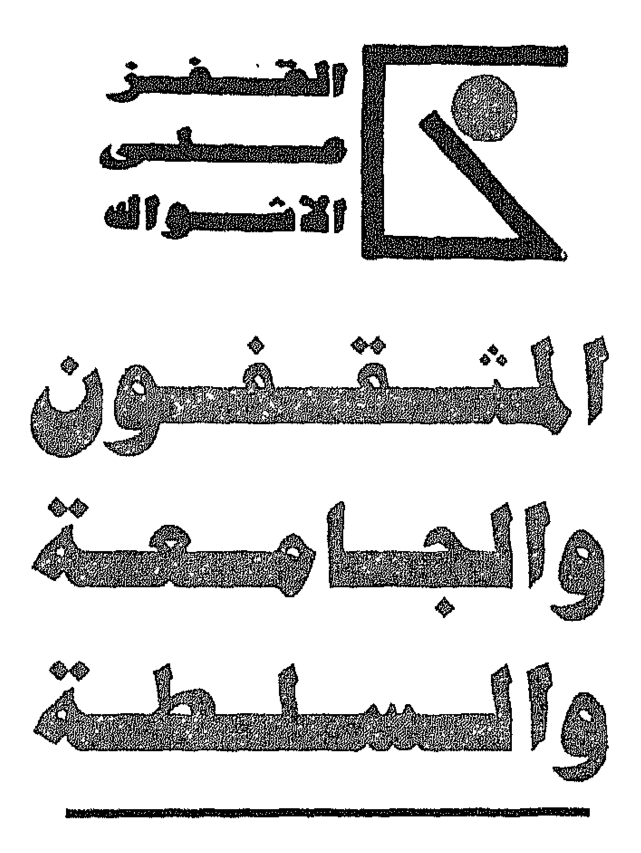
بين رمضان الماضى ورمضان الحالى تسارعت الاكتشافات العلمية فى الغرب فى كل المجالات..الصناعة، الهندسة الوراثية، الذرة، الفضاء وغيرها.وغرقنا نحن فى مناقشة قضية يحسبها البعض أهم من كل قضية : ما الطول الشرعى لجلباب الرجل فى الإسلام ؟ .. وأيهما أفضل : الحجاب أم النقاب ؟! .

معذرة يا رمضان الحبيب، وجدتنا كما تركتنا (بل وربما أسوأ) ولكن الرجاء ما زال ملء القلوب..

.. صحيح أننا لسنا فى زمن المعجزات كى يظهر بيننا «رفاعة الطهطاوى» أو «محمد عبده» أو «سعد زغلول» أو شخصيات إغريقية بطولتها مطلقة وقدراتها خارقة..ولكن العقول كثيرة، والأفئدة عامرة بقضية تلك الأمة، ولا ينقصها سوى الإخلاص فى العمل، والتعلق بهدف أو رمز واضح نرى فيه المصلحة العليا لها، طبقاً لإرادة شعبها الكبير. وكل عام وأنت بخير أيها القارىء العزيز .

وعلى الأرض السلام فى شهر رمضان، برغم دقات طبول الحرب التى عادت من جديد، فى نبرة أكثر ارتفاعاً، وأكثر غروراً وجنوناً ..

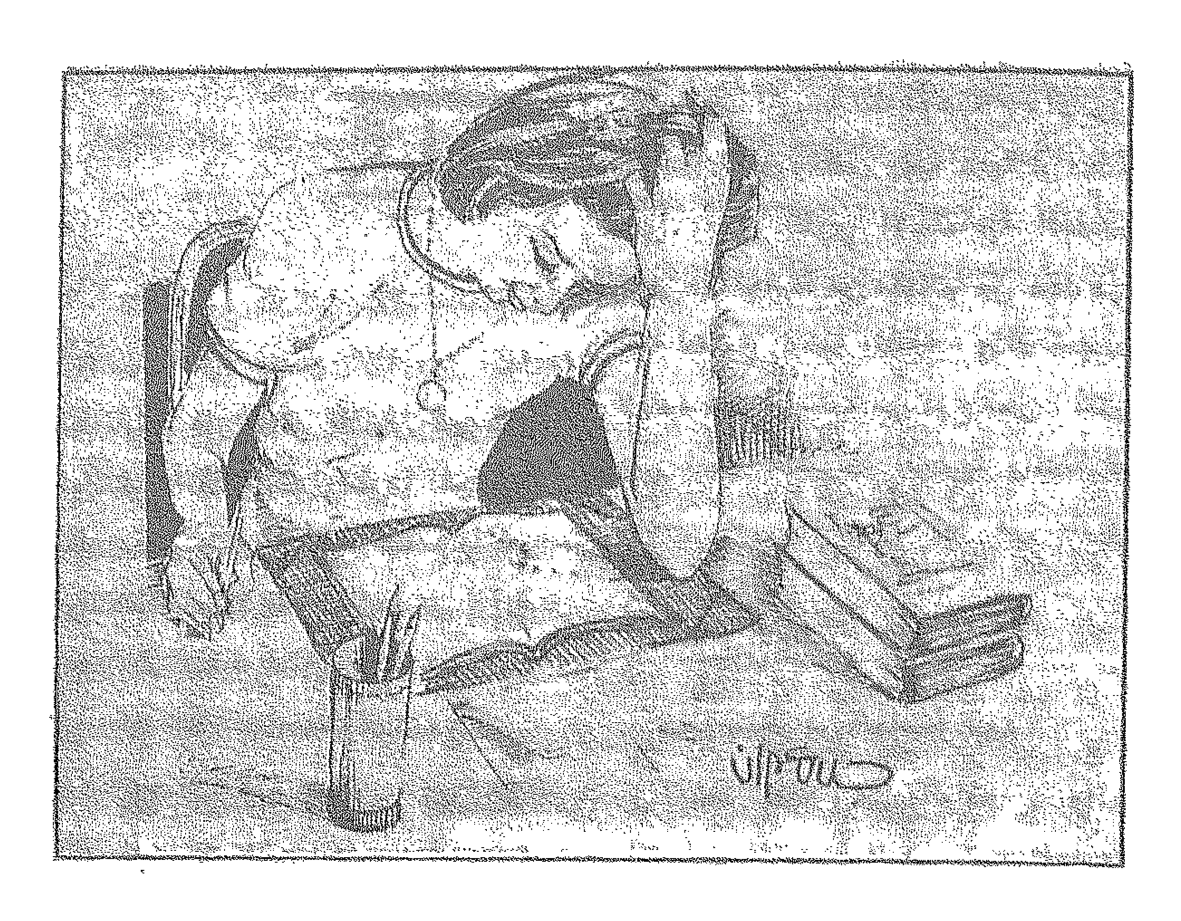
المحــــرر



المثقفون والجامعة والسلطة

بقلم : د. شكرى محمد عياد

في أوائل الصيف الماضي (مايو ١٩٩٤) طرح الهلال سؤالا بالغ الخطر ، « الجامعة إلي أين » وبدأ بمقالين للاستاذ الدكتور عبد العظيم أنيس ، ولا تزال الأجوبة تتوالي من قمم التعليم الجامعي في مصر ، وكان آخرها حتي كتابة هذه السطور - ولا أظنه سيكون الأخير - مقال الأستاذ الدكتور حامد عمار « البطالة والجامعة » (هلال ديسمبر ١٩٩٤). وقد يأتي باحث في وقت قريب أو بعيد ليجرى «تحليل محتوي» لهذه المقالات - الشهادات ، وقد يضم اليها طوائف أخري من الشهادات يستقيها من رؤساء المصالح أو رجال الأعمال أو من الطلاب أنفسهم ، ولكنني لا أريد إلي أكثر من التحاور حول بعض الأفكار التي وردت في هذه المقالات والتي أراها تمت بنسب قريب إلي موضوع «النخبة» الذي أثاره الدكتور مصطفي سويف على صفحات هذه المجلة أيضا ، فى مقالين مهمين ، وكتب حوله الدكتور أحمد أبو زيد شرحاً مقنعاً في مقال بالغ الدقة والوضوح والإيجاز.



فنحن مازلنا - على ما أعتقد ـ فى مرحلة طرح الأفكار التى كبتت زمنا طويلا، مرحلة الحفر حتى الجذور ، وتقليب التربة وتعريضها للشمس حتى تقتل كل الجراثيم التى عششت فيها ، وإذا كانت إثارة هذا الموضوع فى «الهلال» قد بدأت استجابة لاهتمام واسع ترددت أصداؤه فى الصحف اليومية والأسبوعية ودار معظمه - كالعادة ـ حول فضائح معينة هزت الوسط الجامعى من نحو سرقة ابحاث وتسريب امتحانات الخ ، فهى استجابة صحية وضرورية ، ولكنها يجب ألا تقف عند حد ، بل تستمر دون هوادة حتى تصل إلى مكامن الداء .

وإذن فالذى احاوله في هذا المقال لا ينبغى أن يكون تلخيصا أو تعليقا ، وأبادر فأقول أيضا إنه ليس شهادة أخرى تضاف إلى تلك الشهادات المهمة ، بل يمكن أن يكون مجموعة من التساؤلات أثارتها تلك الشهادات . وسأحاول أن أنظم تساؤلاتى تحت عناوين ثلاثة ، كلها مستقاة من مقالات الزملاء ، ثم اختمها بتساؤل رابع ، يمكنك أن تعده اقتراحا من عندى ، أو على الأقل أملا ، أرجو ألا يكون عسير التحقيق .

التساؤل الأول :

لماذا الاهتمام بالجامعة قبل غيرها ؟

القصر عيني الأسوار

لقد أرجع الدكتور حامد عمار هذا الاهتمام إلى عوامل ثلاثة دور الجامعة التعليمى فى اعداد الشبان للمستقبل ، والنظرة المثالية التى ينظرها المجتمع إلى الجامعة باعتبارها طليعة للتقدم المنشود ، والتكلفة العالية للتعليم الجامعى إذا قيس بمراحل التعليم السابقة عليه .

الجامعة والمجتمع

ولكن التساؤل ينبع من ملاحظة كاد يجمع عليها الاساتذة وهى أن الجامعة ليست - فى نهاية الأمر - إلا جزءا من المجتمع الذى توجد فيه ، فلا يمكن أن تسلم من الآفات التى تصيبه وقد أصبح التسيب والإهمال والتربح وانعدام الشعور بالمسئولية صفات شائعة فى جميع البيئات، فلابد أن يكون للجامعة نصيب منها ، إذا قلنا إن النظرة المثالية الخاصة التى تحظى بها الجامعة لا تقبل التسوية بينها وبين غيرها فى هذه المنكرات فإننا نتساءل : هل يدل القلق العام حول سوء الأحوال فى الجامعة على شعور أكثر عموماً بتردى المستويات فى سائر القطاعات ، بحيث أصبح ينظر إلى الجامعة على أنها الملاذ الأخير ، أو المركز الذى يجب أن يبدأ منه الإصلاح ، أم ترى أن هذا القلق يعكس رغبة خفية أو معلنة لدى بعض القوى الاجتماعية الجديدة لزحزحة الجامعة عن مكانتها من حيث هى بيئة لتفريخ النخبة المثقفة ، وذلك تمهيدا لاعادة تشكيل نخبة من نوع آخر ، أقدر على تمثل التغيرات الجارية والمنتظرة، والعمل على الإسراع بها فى طريق مرسوم ؟

التساؤل الثانى :

ماذا ينتظر من الجامعة اليوم ؟

لنبتعد قليلا عن الواقع : واقع «الإرداء» المتفشى الذى نالت الجامعة نصيبها منه ، والذى يرجعه الدكتور مصطفى سويف إلى عوامل عدة آخرها مناخ الاكتئاب القومى وهو فى نظرنا أصل المصائب كلها ، مادامت «سمته الرئيسية الشعور باتساع رقعة العجز فى الحياة » لنبتعد عن هذا الواقع الكئيب المكتئب آملين أنه مرض يمكن أن يزول ، ولنسأل ماذا ينتظر من الجامعة اليوم ؟

هناك إقرار بأهداف عامة للجامعة ، قد يكون أبسطها وأقربها منالا هو اعداد مهنيين ذوى مستوى راق لإشباع سوق العمالة ، ولكن ثمة اجماعا على أن رأس هذه الأهداف هو توسيع آفاق المعرفة بحيث تلائم حاجات المجتمع فى تطوره ،

وإذن فيجب أن تتطور الجامعة فى مصر ، وقد يكون الإيمان بضرورة هذا التطور ، والرؤية الواضحة لآفاقه واتجاهاته ، هما البداية الصحيحة ، لتتخلص الجامعة من أمراضها ، واستعادتها لدورها القيادى فى المجتمع ، بل قد يكون بداية للشفاء من وباء الاكتئاب القومى الناشىء عن العجز. أليست الرؤية الواضحة لما يجب عمله فى الظروف القائمة هى الشرط الأول للخروج من حالة العجز عن الفعل إلى حالة الفعل؟

فما الذى يجب أن تتطور اليه الجامعة؟ إن التطور سنة من سنن الحياة، ومن ثم فهو يحدث دائما بوعى أو بدون وعى . ولكن ربما كان إحداث التطوير فى المؤسسات بطريقة واعية هو الضمان لتقدمها بدلا من انحدارها . وربما كانت مراجعة الماضى ، بطريقة واعية ايضا ، عملا ضروريا لتصحيح خط السير ، قبل النظر فى أى تطوير مستقبلى . يقول الدكتور السيد نصر الدين السيد هلال سبتمبر ١٩٩٤ إن الجامعة نشأت فى مواطنها الأصلية (الأوربية والأمريكية) تلبية لحاجات مجتمعات كانت تتطور من النمط الزراعى (بخصائصه العقلية المعروفة) ، إلى النمط الصناعى (بخصائصه العقلية المعروفة كذلك) . ولكننا حين أنشأنا الجامعة المصرية استجلبنا نظامها الذى اكتمل فى مجتمعات مختلفة عنا وحاولنا استزراعه عندنا دون أن نوائم بينه وبين حاجاتنا الحقيقية ، وهكذا بدأت الجامعة عندنا – فكرة ونظاماً – بداية خاطئة ، وباستمرار هذا الخطأ ظلت الفجوة تتسع بين الفكرة والممارسة . وهنا نتساءل : ألم تكن الفكرة فى تحديث المجتمع سابقة على قيام الجامعة ؟ فهل كان الخطأ فى فكرة التحديث ، أم فى عملية التحديث ؟ وما الوظيفة التى كانت منوطة بالجامعة فى تلك العملية ؟ وهل تعكس أخطاء الجامعة، بدرجات مختلفة ، أخطاء عملية التحديث ذاتها ؟ وإذا جاز أن نصف الجامعة بأنها «العقل المدبر » لحركة المجتمع ، أو «دار الصناعة » للأفكار التى تخدم انتقال المجتمع من طور إلى طور ، فهل يصح القول إن خطيئتها الأساسية هى انعزالها، بنظامها وإنتاجها الفكرى ، عن الحاجات الحقيقية لمجتمعها ؟ وإذا كان صحيحاً أن الفجوة لا تزال تتسع بين جامعتنا والمجتمع الذى يفترض أنها تخدمه ، أفليس بصحيح أيضا أن ثمة فجوة أخرى لا تزال تتسع ، وبسرعة أكبر، بين مجتمعاتنا والمجتمعات الحديثة الأكثر «تقدما» ؟ فهل يمكن الجامعة ، إذا أرادت اصلاح نفسها ، أن تسد الفجوتين معا ؟ بعبارة أخرى : هل يمكن أن تحقق جامعتنا هدفين فى وقت واحد : الإسهام

في التقدم العلمى العالمى من ناحية ، والرقى بمجتمعنا ، الذى لا يزال متخلفا بأشواط كثيرة ، من ناحية أخرى ؟ هل يمكن أن يتم ذلك بتركيز الجهود المبعثرة داخل القطر الواحد ، كما اقترح الدكتور عبد العظيم انيس - مثلا - إنشاء كلية للدراسات العليا ؟ وهل يكفى تحسين الأداء (سواء تم ذلك داخل المنشآت القديمة أم بإقامة منشآت جديدة) لتحقيق ذلك الغرض المزدوج ، أم ترى يكمن الحل - كما يحلم البعض - فى ابتكار أنماط حضارية جديدة ؟

التساؤل الثالث

هل عملت السلطة على تعطيل مسيرة الجامعة ؟

أشارت معظم الشهادات إلى الإرهاب الذى وقع على الجامعيين فى فترات عدة من تاريخنا القريب - من قبل السلطة الحاكمة ، وما أدى إليه ذلك من انصراف اعضاء هيئات التدريس عن الانتاج العلمى الجاد خوفا من الوقوع فى محظورات سياسية ، هذا فضلا عن تدنى الأجور الذى دفع بكثير منهم إلى الاشتغال بأعمال لا تضيف شيئا إلى كفاءتهم العلمية ، وقد أضيف إلى ارهاب السلطة فى السنوات الأخيرة على الخصوص ، ارهاب من نوع آخر يستهدف الفكر مباشرة . وكان لهذا الإرهاب ، القائم على تفسيرات خاطئة متعصبة للدين ، تأثيره الضار فى أوساط الطلاب على وجه الخصوص بحيث ثبت من بحث تربوى تجريبى «أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين طلاب السنة الأولى وطلاب السنة النهائية فى تبنى القيم العلمية » (مقال الدكتور حامد عمار) .

● السلطة والاستبداد

وهكذا مهدت السلطة السياسية المستبدة لاستبداد أشد ضراوة وأبعد أثرا، وهو استبداد العناصر الأكثر تخلفا فى المجتمع ، والتى أقامت من نفسها سلطة مطلقة لا تقبل مراجعة فى أى أمر من الأمور الدينية أو المدنية ، وبدلا من أن تعمل الجامعة على تحديث المجتمع ، سقطت هى نفسها أو كادت تسقط - نتيجة لأخطائها السابقة قبل أى شىء آخر - فريسة لهذا المجتمع المتخلف .

وهذه هى «ثالثة الأثافى » .

تساؤل أخير :

هل من مخرج ؟

إن التساؤلات الثلاثة السابقة تدل على أن تحركنا نحو المستقبل كان محكوما

على الأغلب برد الفعل ، أو - إذا أردنا مزيدا من الاقتصاد فى التعبير - لم يكن واعيا بدرجة كافية ، فكل فئة تصدت لقيادة عملية التحديث فى فترة من الفترات كانت لها رؤيتها الخاصة القاصرة ، ولم تكن تشعر بوجود الفئات الأخرى ككيانات يمكن أن تكون لها أهدافها الخاصة ، ورؤاها الخاصة ، كانت كل فئة تتصدى لقيادة عملية التحديث إنما تتلقى المثير من الخارج ، فتندفع بطريقة عشوائية نحو أقرب هدف إليها ، ناسية أنها حتى لو نجحت فى اصابة هذا الهدف منفردة ، فإن فى انفرادها موتاً لها .

ان شعوبنا لم تجتمع إلا على هدف واحد وهو الاستقلال الوطنى ، لأنه كان هدفا ذا معنى بالنسبة لجميع فئات الشعب، وقد استطاعت الحركة الوطنية الجامعة ، بقوة زخمها ، أن تحدث نهضة اجتماعية فى نواح عدة ، لعل من أهمها التعليم . ولكن تحقق الهدف الأكبر بقيام الدولة الوطنية وضع قضية «التحديث» فى المقدمة ، وهنا وقع التفرق ، وظهر الاستبداد .

ولم يكن من المستغرب ، وقد بلغت هذه الحالة درجة الخطر أن تتجه الأنظار إلى الجامعة قبل غيرها ، فالجامعة بكلياتها ، ومكتباتها ومختبراتها ، ومنشوراتها ، هى المستودع الأكبر للتراث الإنسانى والقومى، والمصدر الأكبر للأفكار الجديدة والحلول المبتكرة .. وهى الأم التى تنجب النخبة المثقفة المسئولة عن صياغة وعى الأمة بذاتها وأهدافها فى حاضرها ومستقبلها .

ولا شك أن هذه النخبة المثقفة قد عانت تحت وطأة الاستبداد أشد مما عانت أى فئة أخرى . فمن شأن النخبة المثقفة أن ترى للأمر الواحد وجوها مختلفة ، ومن ثم فهى لا تعيش ولا تزدهر إلا فى ظل التعددية ، ولكن التعددية تستلزم التعايش ، ومن ثم فهى قادرة على أن تخلق وحدة ثرية منسجمة بفضل ما فيها من تنوع . أما الاستبداد فإنه لا يبصر إلا وجها واحدا وطريقا واحدا ، ومن ثم كان قرين المغامرة التى تؤدى غالبا إلى الكوارث .

فهل آن الأوان ، بعد أن بلغنا مرحلة الخطر ، لنشوء ميثاق غير مكتوب بين النخبة المثقفة بعضها وبعض أولا ، ثم بين هذه النخبة والسلطة السياسية ثانيا ، ميثاق يتألف من مادتين اثنتين : تنص الأولى على احترام الرأى المخالف ، حتى وإن كان مصدره متواضعا ، وتنص مادته الثانية على قبول التنافس ، مع رفض الاستبداد؟

وهل يمكن أن يكون هذا هو المخرج؟.

الثواب والعقاب في حياتنا

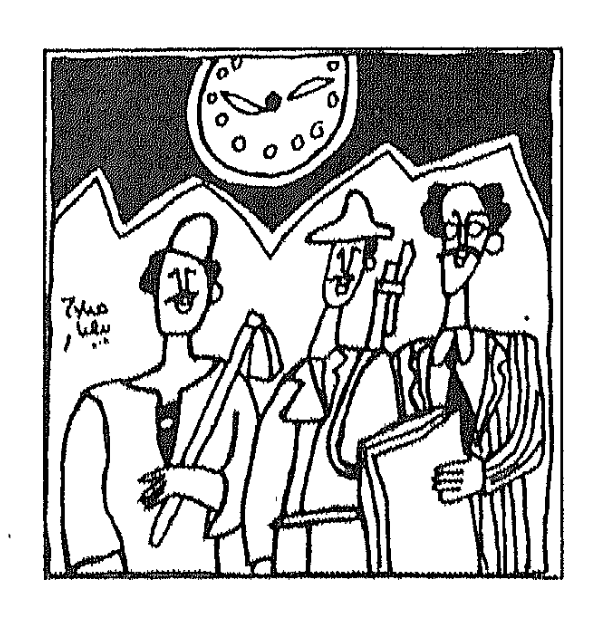
بقلم : د. مصطفى سويف

يشغلنى موضوع العمل أكثر من أى موضوع آخر ، والسبب فى ذلك واضح ، وخلاصته أن العمل فيما أرى هو مدخلنا الطبيعى إلى المستقبل القريب والبعيد على حد سواء . ولا أستطيع أن أنشغل بهذا الموضوع دون أن أفكر فيما يرتبط به من شروط مواتية وأخرى معاكسة . ومن هذا المنطلق أعود إلى الكتابة فيه من حين لآخر وفى يقينى أنه لم ينل بعد ما يستحق من اهتمام .

وفى حديثى الراهن أتناول موضوع الثواب والعقاب باعتبارهما من أهم الشروط المواتية أو المعاكسة لمسيرة العمل، ولا سيما إذا نظرنا إليهما كآليتين من آليات الضبط والتحكم سعيا إلى التعديل والتصحيح . ولكن لما كانت لفاعلية هاتين الآليتين آثار بالغة الأهمية تتخطى حدود مؤسسة العمل إلى سائر مقومات الحياة الاجتماعية ولا يجوز إغفالها فى مثل هذا السياق كما أن هذه المقومات مشتبكة مع العمل ليس من الهيِّن تفكيكها فقد بدا لى أن توسيع أفق المقال لينسحب على بعض جوانب الحياة الاجتماعية ، بالإضافة إلى العمل ، أمر واجب لا مجرد مطلب مرغوب فيه .

خاصيتان رئيسيتان للحياة الاجتماعية :

فى الحياة الإنسانية ، سواء بمنظورها النفسى ، أو الاجتماعى ما يسمح بقدر كبير من المرونة ، أى القابلية لإعادة التشكُّل ، دون أن تتعرض هذه الحياة للخلل أو الفساد ؛ فقد يغير المرء حياته الخاصة أو العامة من مسلك إلى مسلك ، ومن توجُّه إلى توجه ، ومن ولاء إلى ولاء،



دون أن يصيبه من ذلك ما يهدد تكامله أو استقراره . كذلك قد تتبدل أشكال كثيرة من صور الحياة فى المجتمع ، كما تتغير قلة أو كثرة من مرافقه القائمة على هذه الأشكال ، وقوانينه الحاكمة لها ، ويظل المجتمع مع ذلك يواصل مسيرته دون أن يهترىء نسيجه ، أو تهتز دعائمه الأساسية .

غير أن لهذه المرونة (رغم اتساع نطاقها) حدوداً لا يجوز تخطّيها ، فإذا غامر المرء بمحاولة تجاوزها ، أو انحطت أحوال المجتمع فانزلق إلى انتهاكها كانت النتيجة وبالاً قد يمتد أثره ليدمّر التكامل والاستقرار جميعا .

ومن الأمور التى نعرفها عن طريق الإدراك والاستنباط معاً أن حياة المجتمع ليست نشاطا هلاميا ينساب آناء الليل وأطراف النهار كتجمعات القطعان الحيوانية ، ولكنها نشاط له نظامه الداخلى المستقر ، تتولى إصداره وضبط دفقاته وتوجيه تفاعلاته مؤسسات هذا المجتمع ، بكل ما تستند إليه من مرافق متفاوتة الحجم والتركيب ، وما تستعين به من عمليات متباينة فى غاية كل منها وأهميتها . كذلك نعرف أن هذه المؤسسات الاجتماعية تنتظم فيما بينها حسب نمط من العلاقات له عدة محاور ، يهمنا منها محوران رئيسيان : أحدهما هو محور «المركزية / المحيطية» ، والآخر هو محور «الشرط / المشروط» . وتشير معظم الأدلة الاجتماعية والتاريخية بل والأسطورية إلى المكانة المركزية لمؤسسة العمل فى الحياة الاجتماعية ، وتشير كذلك إلي أن منظومة «الثواب / العقاب» سواء نظرنا إليها كمؤسسة (لها مرافقها) أو كعملية (لها إجراءاتها) إنما ترتبط بمؤسسة العمل

ارتباط الشرط بالمشروط . ومن هنا تتأكد أهمية الموضوع الذى نفرد له مقالنا الراهن .

نحن إذن بصدد خاصيتين رئيسيتين للحياة الاجتماعية ؛ هما «المرونة» ولها حدودها ، «والنظام» وله تشابكاته . والقضية التى تشغلنا فى هذا المقال إلى الدرجة التى رأينا معها أن نطرحها على القارىء هى قضية الوهن أو الهزال الذى آل إليه أمر منظومة الثواب والعقاب فى حياتنا الاجتماعية . ونحن نرى أن هذا الضعف الشديد قد تفشى فى جميع مجالات الحياة المصرية ، وفى جميع مستوياتها ، لا نستثنى من ذلك مجالا ولا مستوى . ولما كانت منظومة الثواب والعقاب ترتبط بمؤسسة العمل ارتباط الشرط بالمشروط وهو ما يهدد كيان العمل بأوخم العواقب فى المستقبل القريب والبعيد ناهيك عما يقع فى الحاضر ، ولما كان لمؤسسة العمل مالها من مكانة مركزية فى حياة المجتمع ، فقد بات واضحا لكل ذى بصيرة وشعور بالمسئولية العامة أننا بدأنا ننتهك الحدود التى لا يجوز تخطيها ، لأن خراب التكامل والاستقرار فى تخطيها .

● الدور الاجتماعى للثواب والعقاب :

عندما يتآزر التدهور مع التخلف فى حياة المجتمع ، أى مجتمع ، تتعاظم مسئولية المخلصين من أبنائه أن يفكروا بصوت مرتفع ليذكّروا مواطنيهم بأمور تجرى مجرى البداهة فى الزمان الصالح، ولكنها تتعثر فتحتاج إلى التذكِرة بها فى الزمان الطالح . ومن هذه الأمور مسألة الوظائف المتعددة والمتشابكة والبالغة الخطر لدرجة الكفاءة التى تجرى بها إجراءات الثواب والعقاب فى حياة المجتمع. وفى هذا الجزء من الحديث نتقدم لأداء هذا الواجب نحو مواطنينا ، فنفكر بصوت عالٍ حتى يتذكر أولو الألباب .

وفى هذا الصدد نرى أن الدلالة الاجتماعية لمنظومة الثواب والعقاب تتمثل فى كونها تضم مجموعة من الآليات والعمليات يعتمد عليها المجتمع باعتبارها عدّته الرئيسية لتشكيل كيانه ، والكيانات الصغرى بداخله ، بدءاً من المؤسسات وانتهاء بالأفراد ، وصيانة ناتج هذا التشكيل ، وذلك سعيا إلى تحقيق القدر الأمثل من السيطرة على المصير فى الحاضر والمستقبل .

فإذا أردنا تحليل هذه الصيغة المكثفة طلبا لمزيد من الفهم والاستيعاب فما علينا إلا أن نردها إلى مكوناتها من الوظائف الأولية أو الأساسية التى تقوم بها منظومة الثواب والعقاب فى حياتنا الاجتماعية ، وتوجهات هذه الوظائف . وهنا نجد أن هذه المنظومة تؤدى أربعة أنواع من الوظائف ، لكل منها توجُّه خاص (بالإضافة إلى الإسهام فى التوجه العام)، وذلك على النحو الآتى :

١ – **وظيفة تصحيح مسارات الأفعال** : وهذه يكون توجهها الأساسى إلى الأفعال الاجتماعية ، ابتغاء إدخال أقدار متفاوتة من الدعم أحيانا ، ومن التغيير والتعديل أحياناً أخرى .

٢ – **وظيفة تشكيل الذوات الاجتماعية** : وهى وظيفة تربوية الهوية، تتوجه أساساً إلى شخصية الفاعل، وتهدف فى نهاية الأمر إلى صنع جانب معين من هذه الشخصية لتقترب به ما أمكن من نموذج مقنَّن تقنينا خاصا بهذا المجتمع. وقد درجنا على أن نسمى هذا الجزء من الشخصية «الذات الاجتماعية ، وهذه جزء من جهاز نفسى أشمل هو ما نطلق عليه اسم «الذات أو الأنا» ، وهو الأداة الحاكمة لتوجهاتنا الأساسية فى مجالات الفعل والفكر والوجدان .

٣ – **وظيفة التشكيل الذاتى والصيانة الذاتية** : وهذه يكون توجهها الأساسى إلى المجتمع ككيان متكامل ، وكأنما يستخدم المجتمع جملة الآليات والعمليات التى تدخل ضمن منظومة «الثواب / العقاب» لتشكيل ما يقوم بداخله من أفعال وقوى مسئولة عن هذه الأفعال ليحقق بينها درجة من التوافق تسمح بالتماسك بين بعضها البعض وباستمرار هذا التماسك عبر الزمن . ولا يجوز الخلط بين هذه الوظيفة .ووظيفة تشكيل ذوات الأفراد ، إذ أن وظيفة التشكيل الذاتى من منظور المجتمع هى التى تفرض الإطار الذى تجرى بداخله وتلتزم به عمليات تشكيل الذوات الاجتماعية فى مفرداتها . ولو أن المسألة اقتصرت على تشكيل المفردات هكذا فى فراغ لانفرطت الحياة الاجتماعية ، أو بالأحرى لما قامت أصلا .

٤ – **وظيفة ضبط إيقاع الزمن الاجتماعى** : فكما أن هناك الزمن الجيوفيزيقى ، وهو الزمن الذى نحاول تحديده بوساطة عقارب الساعة ، وكما أن هناك الزمن النفسى ، وهو الزمن كما يعيشه أو يقدره الفرد وتسهم فى تحديده إيقاعاتنا البيولوچية فى إطار (أو بتدخل من) حالاتنا النفسية، كذلك يوجد الزمن الاجتماعى، ومن أهم تجلياته فى الموضوع

الذى نحن بصدده حساب الماضى والحاضر والمستقبل فى توقيع الثواب والعقاب ، فكلاهما جزاء على فعل (أو شروع فى فعل) ماضٍ ، وتصحيح فى الحاضر للخلل الناجم (أو دعم وتثبيت لما هو ايجابى) ، وهو فى الوقت نفسه ردع (أو حثّ على المزيد) خاص وعام يولّى وجهه صوب المستقبل .

هذه هى الوظائف الأربع الرئيسية ، وتوجهاتها المقترنة بها ، التى تقوم بها منظومة الثواب والعقاب فى حياتنا الاجتماعية ، وهى فى مجموعها تؤلف ما نسميه الدور الاجتماعى لهذه المنظومة ، فإذا جمعنا إلى هذا الدور ما يترتب عليه من نتائج تمثلت أمامنا الدلالة الاجتماعية (أى المعنى والقيمة) لهذا الدور .

● ماذا فعلنا بأنفسنا ؟

يُحسن صنعا من يتصدى من حين لآخر لتجميع أجزاء الصورة التى تتراكم جزئياتها على مر الأيام لتروى عن نوع بعينه من الأحداث يجرى فى أحد مجالات الحياة الاجتماعية ذات المغزى ، ثم يتقدم بعرض هذه الصورة على المواطنين فى أى شكل من أشكال النشر ، حتى يمكّنهم من أن يشهدوا بأبصارهم وعقولهم مالا يشهدونه عادة وهم منغمسون فى جزئيات حياتهم اليومية ، ونعنى بذلك أن يتمكنوا من أن يدركوا المشهد الماكروكوزمى لما يفعلونه على المستوى الميكروكوزمى ، وأن يتبينوا أن هذا الذى يشهدونه إنما هو حاصل الجمع من واقع ما يقومون به هم وكثيرون غيرهم من المواطنين من سلوكيات متشابهة فى هذا المجال أو ذاك من مجالات الحياة الاجتماعية ، وأن تجمُّع هذه الأفعال على هذا النحو بلغ حجما ووزنا يوشك بهما أن يغير وجه الحياة فى المجتمع . وهذا هو بالضبط ما نحاول أن نفعله هنا بشأن موضوع الثواب والعقاب كما نجريه فى حياتنا اليومية . إن أحد المصادر الكبرى لاستشراء الداء ، أى داء فى حياتنا الاجتماعية إقدام الفرد على اقتراف الخطأ الاجتماعى مصحوبا بتصور راسخ مؤداه أن هذا الخطأ محدود الحجم والوزن وأنه إذا أفلت به وفاز بحصيلته فسوف تكون العواقب الاجتماعية العامة لهذا الخطأ محدودة جدا . ومن ثم يكون تصور المحدودية ميسراً ومشجعا له على اقتراف الخطأ . وفى مواجهة هذا التصور تكون الفائدة الكبرى للصورة المجمَّعة أو التراكمية التى نحض على السعى إلى تكوينها وعرضها ونشرها من حين لآخر ، عسى أن يستثار لدى البعض تنبُّه إلى أن أعداداً متزايدة من المواطنين يفعلون أفعالا مماثلة مما يجعل فكرة

المحدودية وهما أو خداعا للذات فى لحظات الضعف ، وعسى أن يتولد من ذلك كله فى نهاية المطاف رد فعل صحى يتجه بالمجتمع شيئا فشيئا نحو ابرائه من هـــذا الداء الذى أصبـــح عضالاً .

وعلى هذا الدرب سوف أحاول فى السطور القليلة التالية أن أقدم القارىء صورة تراكمية تضم نماذج من الأفعال الاجتماعية التى تم ارتكابها وتجمعت آثارها لتشير إلى مزيد من الضعف والهزال فى منظومة الثواب والعقاب ، ومن ثم تصييب مؤسسة العمل ، ومنها تصييب حياتنا الاجتماعية بأبلغ الضرر .

أبدأ بنموذج ذاعت شهرته لكل ما انطوى عليه من معان وتداعيات بالغة السوء : وأعنى هنا محاكمة كبار المسئولين عن هزيمة يونية سنة ١٩٦٧ ، وما صدر فى هذه المحاكمـــة من أحكام لا تناسب بأى حال من الأحوال حجم الجريمة المقترفة مما أصاب الضمير العام بجروح غائرة وهو الذى لم يكن قد استوعب بعد مرارة الهزيمة بكل أبعادها .

وأثنى بنموذج تداعت أحداثه منذ سنوات قليلة وأعنى به المحاكمة التى جرت لواحد من السادة المحافظين، ومرة أخرى صدر حكم قضائى آثار تأزما فى الضمير العام لسبب مماثل لما نضح به النموذج الأول وهو اختلال النسبة والتناسب بين الجريمة والعقاب فى أمر يمس المصالح العليا للوطن قام به من ينتمى إلى الشرائح العليا فى سلطة الدولة . فإذا تركنا هذا المستوى وهذه الصورة من النماذج حيث تحددت المسئولية واختل العقاب فهناك أمثلة أخرى تاهت فيها المسئولية فى سراديب يرصد الرأى العام وجودها لكنه غالبا ما يعجز عن اقتفاء آثار السارين فيها، من ذلك موضوع مئات المدارس حديثة البناء التى تصدعت فى أعقاب زلزال أكتوبر سنة ١٩٩٢ ، ثم مسلسل الأطعمة الفاسدة الذى تطالعنا حلقاته بين الحين والآخر ، فحينا تجرى أحداثه فى نطاق ضيق فتقتصر فى ضحاياها على تلاميذ عدد من المدارس ، وحينا آخر تأتى واسعة النطاق لتصل إلى المواطنين حيثما كانوا . ثم هناك مسلسل تجريف الأرض الزراعية وما أظنه قد همد أو خمد ، كل ما فى الأمر أنه قد أصاب سيرته بعض الخفوت على مر السنة الماضية أو نحو ذلك ، ولكن آثاره لا تزال شائعة متجددة بيننا ، تطل علينا من تلك العمـــائر التى لا تفتأ تقام بالطوب الأحمر حتى يومنا هذا . هذه الأمثلة الثلاثة يجمع بينها مقام مشترك هو ضخامة حجم الجريمة مما ينبىء عن

الثواب والعقاب فى حياتنا ●

تعاون عدد كبير من النفوس على الإثم والعدوان ، ولكن التعتيم يستر الجميع ، فنحن لا نعرف أشخاصهم، وإذا عرفنا أسماء البعض لم نعرف نصيب كل منهم فى الجريمة أو الجرائم المنسوبة إليهم ، ناهيك عن إننا نجهل ما أصابهم أو لم يصبهم من جزاء .

ثم إن هناك نموذجا ثالثا من الأفعال المجرّمة تحفل برصد عديد من الأمثلة له سجلات مجالس الكليات والجامعات لدينا، يمكن أن نجمعها جميعا تحت اسم نموذج النخبة الجامعية : من ذلك مثلا وقائع السرقات العلمية فى مؤلفات بعض السادة أعضاء هيئات التدريس ، وفى بعض الرسائل التى يتقدم بها تلاميذهم من طلاب الدراسات العليا ، ومسألة الدروس الخاصة ، ووقائع محاباة أبناء بعض الأساتذة وخاصة فيما يسمى بكليات القمة، وكل أنواع التقصير التى تصدر عن بعض أعضاء هيئات التدريس فى أداء واجباتهم كما تحددها اللوائح والأعراف الجامعية ، وأخيراً وليس آخرا موضوع الغش فى الامتحانات . هذه جميعا جرائم قلما تتم المساءلة فيها ، فإذا تمت فيندر أن يوقع العقاب . فإذا حدث ووقع العقاب فالخلل شديد فى النسبة والتناسب بينه وبين خطر الجريمة .

وبالإضافة إلى كل ما ذكرنا فهناك أمور أخرى تفوق هذا الذى ذكرناه فى إساءتها لمنظومة الثواب والعقاب على المدى البعيد . فقد تكرر على مشهد منا جميعا فى خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة المبادرة إلى سن قوانين جديدة تتضمن النص على عقوبات مسرفة فى الشدة ، والغالب أن تأتى هذه المبادرات على سبيل الإرضاء المتعجّل لشعور عام بالانزعاج ، وربما كمحاولة لامتصاص ما قد ينطوى عليه هذا الانزعاج من غضب قد يتطور إلى مالا تحمد عقباه . ثم تنتهى موجة الانزعاج العام، ويفيق الكل ويتنبهون إلى ما يعيب هذه القوانين من إسراف فى تشديد العقوبة، يخل فى نهاية الأمر بما ينبغى أن يتوافر من تناسب دقيق بين الجريمة والعقاب، ثم يتطور الموقف شيئا فشيئا فإذا بالضمائر تتحرج فى إعمال هذه القوانين ، ويلتمس المعنيون الأسباب لتبرئة المتهمين . ومن أوضح الأمثلة على ذلك ما حدث من ملابسات أحاطت بإصدار قانون المخدرات ١٢٢ لسنة ١٩٨٩، وما حدث من قبل عند صدور قانون المخدرات السابق عليه رقم ١٨٢ لسنة ١٩٦٠ . ولا جدال فى أن تحرج ضمائر القضاة أمام هذا النوع من القوانين مسألة تستحق التوقير والاحترام

. ولكن إذا نظرنا فى الأمر من زاوية ما يمكن أن نسميه بـ « الصحة الاجتماعية» (كمعادل مجتمعى للصحة النفسية للأفراد) فالنتيجة أن تتراكم لدينا أعداد متزايدة من القوانين المعطَّلة ، فإذا نظرنا إلى القانون بوجه عام على أنه أحد الأوجه المتبلورة للضمير العام فالناتج المنطقى لن يكون سوى مزيد من توسيع الهوة بين الضمير والفعل ، ومزيد من توسيع الصدع بين منظومة الثواب والعقاب ، وفاعلية هذه المنظومة .

● عود على بدء :

نعود الآن إلى نقطة البدء فى هذا الحديث ؛ فقد أشرنا إلى أن المرونة تعتبر من أخص خصائص الحياة الاجتماعية (فى مستواها الإنسانى) ، ومع ذلك فلهذه المرونة حدود لا يجوز المغامرة بانتهاكها وإلا هددت الأخطار استقرار المجتمع وتكامله . كذلك أشرنا إلى أن مسيرة الحياة الاجتماعية تعتمد على نشاط مؤسسات المجتمع وما استقر بينها من علاقات تضفى على هذا النشاط نظامه الأساسى وتحدد إيقاعه ، وتشغل مؤسسة العمل مكانة محورية بين هذه المؤسسات، ومن ثم فإن أى اضطراب يصيبها لابد وأن تمتد آثاره إلى المجتمع بأسره ، وكلما كان الاضطراب أشد كانت العواقب أوخم . وفى هذا البناء بالغ التركيب والتعقيد تقوم منظومة الثواب والعقاب بدور شديد الفاعلية (بإيجابياته وسلبياته) فى ضبط حياة المجتمع من حيث الوظيفة ومن حيث البناء ، وذلك بإدخال التعديلات اللازمة على مسيرته من حين لآخر وتشكيل القوى الفاعلة فيه ، وإعادة تشكيلها على الدوام . ولا يتسنى للمنظومة هذا القدر من الفاعلية إلا من خلال علاقتها الوثيقة بمؤسسة العمل فى المقام الأول . صحيح أن هناك منافذ أخرى تنفذ منها فاعلية المنظومة لتصل بآثارها إلى جوانب الحياة الاجتماعية المتعددة ، لكن الوزن النسبى لهذه المنافذ جميعا يتضاءل أمام ثقلها إذ تنفذ من خلال مؤسسة العمل .

وهكذا ينتهى بنا المطاف إلى الوقوف عند العمل وضوابطه . دعوتنا المباشرة هى إصلاح العمل ، ولا يكون ذلك إلا من خلال الاهتمام الجاد بضوابطه ، وعلى رأسها ثلاثة ، تحدثنا من قبل عن اثنين من بينها ، هما : حسابات الزمن ، وإجراءات التجويد ، وتناولنا فى الحديث الراهن موضوع الثواب والعقاب، ثالثا الضوابط المهمة . ودعوتنا غير المباشرة هى إصلاح حال المجتمع ، وأحد الطرق الرئيسية إلى ذلك هو إصلاح العمل .

أقـــوال معاصـرة

● «لا الازهر ولا المفتى يملك مصادرة أى كتاب»

فضيلة مفتى مصر د. محمد سيد طنطاوى

● «لن نرضى أمريكا على حساب أمننا القومى»

د. أسامة الباز

● الكرة المصرية لن يصلح حالها، إلا إذا تغيرت عقلية المسئولين عنها»

نول دى راوتر

المدير الفنى السابق لمنتخب الكرة الوطنى

● «الدول الإسلامية عرضة لخطر التطرف بسبب افتقاد الديمقراطية»

ماليس روثفين

مؤلف «الإسلام فى العالم»

● «النيل بالنسبة لى كالمشيقة، أود لو أعرف أسرارها وسر سحرها»

د. رشدى سعيد

عالم الجيولوجيا المصرى

● «لم أحب عالم السينما، لأنه عالم مخترع، غير واقعى»

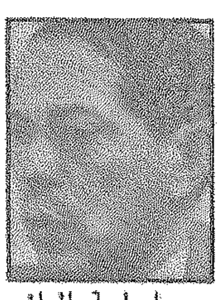
كريستوف كيسلوفسكى

المخرج البولندى الذائع الصيت

● «جمهور المتفرجين متجمعاً عبقرى، متفرقا فى أفراد أغبى الأغبياء»

كوينتين تارانتينو

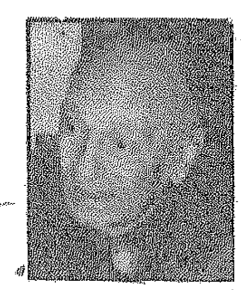
المخرج الأمريكى الفائز فيلمه الأخير بجائزة مهرجان كان الكبرى



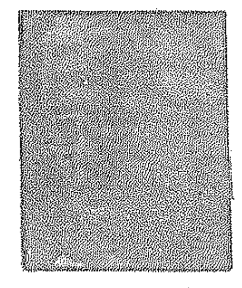
د . اسامة الباز



د . سيد طنطاوي



د . رشدي سعيد



نول دى راوتر

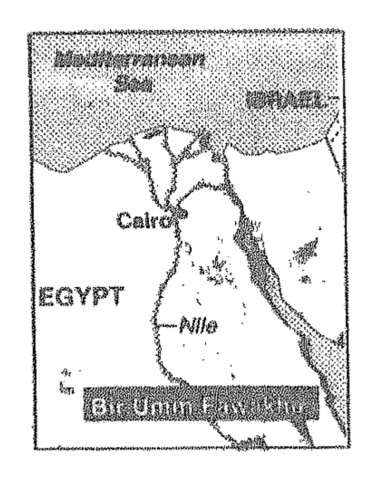
شعر

آيات بينات .....
إلى روح أبى

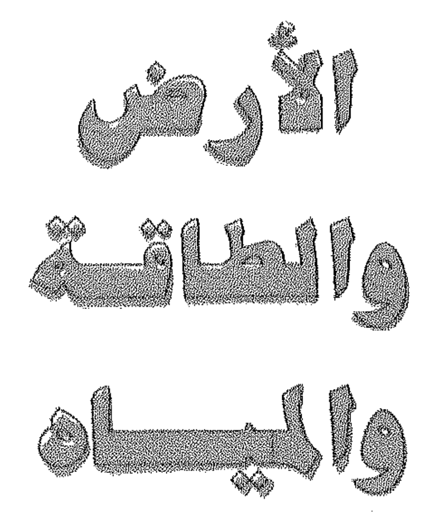
محمد محمد السنباطى

مازلت أســـألُ : ما تلك الحساسينُ
تشـدو على غصـن قلبى ؟ أهى ياسينُ
طه ويوســـفُ والرحمـن والحجــرا
تُ، الفجرُ والشـمس والإخلاص والتينُ؟
والشـــيخُ رفعت صـوت الطهر إنّ لهُ
ديناً علينــا ، ومــن أيــن الملايينُ؟!
يا قلبُ : إنكَ حبــا فيه تحســـبُهُ
من جنـــة الخلدِ نادتهُ الأراضيـــنُ
فانهلْ موجــاً من الأنــوار منسكباً
كالعطـــر جــادت به تلكَ البسـاتينُ
فاخشع خشوعاً إذا ما قال « وانطلقا»
يا للتــلاوة !! ما تــلكَ الرياحينُ ؟!
أو قال « واتبعتهـــم » خلـتُ أنّ أبى
يمضـــى «بذريّةٍ » ، والفوز مضمونُ
وكيـــف لا ؟ وهناك الوعــدُ ، إنّ لنا
ربا ، ومنيـــة قلبى الكــاف والنونُ
أو قال : « مريم » يســرى الطهر فى دمنا
والطفـــل ينطق ، فليبكِ الســلاطينُ
«والجنُّ» فلتقشــعر قلوب المؤمنين به
ياربَ وارفـق بنـا ، إنا مســـاكينُ

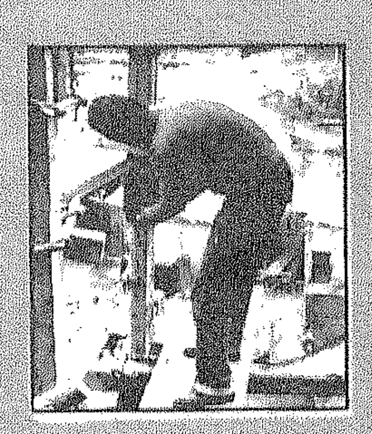
العلماء والمستقبل

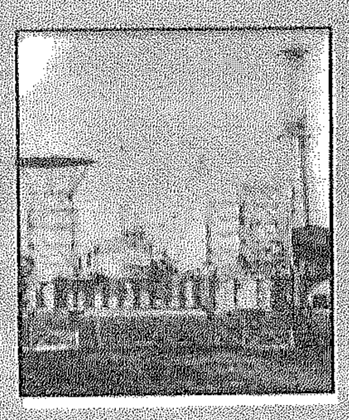


الاستخدام الأمثل لإمكانات مصر



الأرض والطاقة والمياه





بقلم:
د. رشدى سعيد

يسكن أرض مصر قرابة الستين مليونا من البشر يزدحمون على رقعة من الأرض لاتزيد مساحتها على ٧ ملايين فدان ، وهم فى ازدحامهم يتنافسون على المكان حتى كادوا يفسدونه بالمناطق العشوائية التى أحاطت بالمدن دون تخطيط وبالمبانى الأسمنتية التى أقيمت فى قلب الريف وزحفت على أجود الأراضى الزراعية التى تقلصت مساحتها عاما بعد آخر .

ويبدو للناظر عن بعد أنه لايوجد سبب واحد يجبر المصريين على العيش فى هذا الضيق فأمامهم المكان المتسع فى الصحراء الشاسعة التى تحيط بوادى النيل كما أن ببلادهم من المقومات الأساسية التى تقوم عليها عملية التعمير من المياه والطاقة ، ومع ذلك فقد عجز المصريون عن الاستفادة من هذه المصادر الثلاثة: المكان والمياه والطاقة بل هم الآن فى طريقهم لتبديدها ، وتوجد هذه المصادر فى مصر دون غيرها من البلاد المجاورة فبلاد الشام عامة وفلسطين وإسرائيل والأردن خاصة فقيرة فى هذه المصادر الثلاثة فليس لدى أى منها مكان متاح للامتداد أو مياه يمكن توفيرها أو طاقة من أى نوع لاستخدامها فى أى بناء، وربما كان هذا الفقر فى هذه الموارد الطبيعية الأساسية هو أحد الأسباب لاندفاع إسرائيل للسلام بعد أن فطنت إلى أنه لم يعد أمامها - وقد استفادت من مصادر ثروتها الأساسية هذه إلى أقصى الحدود - إلا بناء جسور التعاون الإقليمى والامتداد خارج الحدود ، ولايسع القارىء لكتاب بيريز وناعور «الشرق الأوسط الجديد» الذى صدر فى سنة ١٩٩٤ ولكتاب الحكومة الإسرائيلية الذى أصدرته بمناسبة انعقاد قمة الدار البيضاء فى أكتوبر سنة ١٩٩٤ إلا أن يرى أن الانفتاح عبر العالم العربى المحيط هو أحد الأهداف الأساسية للسياسة الإسرائيلية الجديدة.

أما مصر فعلى الرغم من امتلاكها للموارد التى تؤهلها لتعمير صحاريها فقد عجزت عن ذلك ولم تستفد منها فى حل مشكلات توزيع السكان أو رفع نوعية العيش لأهلها ومما يدعو إلى الأسى أنها فى طريق تبديدها.

المكان

يشعر المصيريون كلما ضاقت بهم الأرض التى يعيشون عليها بأن عليهم أن ينتقلوا إلى الصحراء التى تحيط بالأرض التى يسكنونها من كل مكان والتى تشكل أكثر من ٩٦٪ من مساحة بلادهم ، ولا يحتاج المرء إلى عناء كبير لكى يدرك أن الكثافة السكانية لأرض المعمور من مصر كبيرة فهى تبلغ ألفى شخص للكيلومتر

المربع الواحد ، أى أن نصيب الفرد هو قطعة من الأرض لاتزيد مساحتها على ٥٠٠ متر مربع أو ٢٠ X ٢٥ مترا على الفرد أن يدبر منها معاشه بالكامل وأن يعطى جزءا منها لمختلف المرافق اللازمة لحركته أو تعليمه أو العناية بصحته وجزءا آخر لإقامة البناء الأساسى الثابت للأمة كالمصانع أو المنشآت العامة.

تعيش فى وادى النيل المحدود المساحة إذن كتلة ضخمة من البشر تتنافس على موارد محدودة مما يجعل التفكير فى تعمير الصحراء التى تحيط بوادى النيل من كل جانب محتما فمازالت الصحراء هى الجهة الباقية أمام مصر للتخفيف عن الوادى الذى تدهورت فيه نوعية الحياة تحت ضغط كتلة البشر.

ومما يزيد فى أهمية هذه الجبهة هو أنها تكاد تكون المنطلق الوحيد لحل مشكلة اكتظاظ السكان وضيق العيش الذى يجعل من حسن استخدام، فضلا عن تنمية مصادر الثروة فى وادى النيل نفسه أمرا صعبا فالتوسع فى الأرض الزراعية فى وادى النيل تحدده كمية المياه المتاحة وقلة المساحات ذات التربة الصالحة والموجودة على ارتفاع مناسب عن مصدر المياه كما يحكم اكتظاظ السكان التوسع الصناعى الذى سيصبح باهظ النفقة إذا أريد له أن يبنى دون أن يلوث الجو أو ماء النهر، وحتى التوسع السياحى الذى يعتقد الكثيرون أن لوادى النيل فيه ميزة خاصة له حدوده ، فالآثار المهمة صغيرة المساحة والوصول إليها كائن فى دروب يصعب تصور توسيعها لاستيعاب أعداد أكبر من السائحين كما أن مشكلات الازدحام والضوضاء والتلوث تضع حدا لعدد السائحين الذين يمكن أن تستقبلهم البلاد.

وقد ظلت الصحارى المصرية حتى وقت قريب أرضا لاعمار فيها يخافها المصريون ولايرغبون فى العيش فيها ويحسبون زيارتها ولو زيارة عابرة مغامرة كبيرة، كما جاء وقت لم يكن يسمح للمصريين بالتجوال فيها فقد كان دخولها يحتاج إلى تأشيرة من السلطات ، على أن هذا كله قد تغير الآن فقد اكتشف المصريون مع تقدم وسائل النقل والمواصلات وتحت عوامل الضغط السكانى وجها واحدا من إمكانات التعمير فقد وجدوا فى شواطىء البحر الأحمر وإقليم غرب الاسكندرية أماكن صالحة للترفيه والراحة وكانوا قبل جيل واحد يظنون أنها بعيدة ككوكب المريخ. وقد رأيت هذا التغير فى حياتى الناضجة فقد كانت أولى رحلاتى فى الصحراء على ظهر جمل عندما لم يكن خارج وادى النيل طريق أسفلتى واحد يقطع الصحراء بما فى ذلك طريقا القاهرة الاسكندرية والقاهرة السويس اللذان رصفا خلال الحرب العالمية الثانية، كما كان الوصول إلى مناطق البحر الأحمر أو الواحات أمرا شاقا يحتاج إلى استعدادات هائلة.

■ الاستخدام الأمثل لإمكانات مصر

وكنا نحن الذين تخصصنا فى دراسة الصحارى موقنين ما لهذه الصحارى من إمكانات كبيرة تفوق بكثير إمكاناتها السياحية والترفيهية وكنا نضع لها خططا لتعميرها كانت تصطدم بندرة الماء العذب وعدم وجود مصدر للطاقة، والآن وقد أصبح من الممكن توافرهما فإننا نعود إلى كراساتنا القديمة لكى نعيد صياغة أحلامنا لكى نصطدم بمشكلة جديدة هى تبديد أجزاء كبيرة من الصحراء التى كان يمكن أن تكون مكانا مناسبا لعمليات التعمير ، وقد تزايدت عمليات التبديد هذه بدءا من سنة ١٩٧٤ وهى السنة التى احتفلت فيها هيئة المساحة الجيولوجية والتعدين التى كنت أرأسها بمرور مائة عام على قيام أول بعثة علمية منظمة لدراسة الصحراء الغربية والتى دعوت فيها إلى البدء فى وضع خطة للاستفادة من الصحراء والتى قلت عنها بأنها تمثل امتدادا لمصر مثل ذلك الذى كان يمثله الغرب الأمريكى للولايات المتحدة وسيبيريا لروسيا.

وفى ذلك العام تم إنشاء وزارة جديدة بمصر سميت بوزارة التعمير عين لها وزير هو كبير مقاولى مصر الذى قام تحت شعار ماسمى فى ذلك الوقت بغزو الصحراء بعمليات بناء ضخمة استنفدت الجزء الأكبر من الأموال التى تدفقت على مصر بعد حرب سنة ١٩٧٣، وقد ظلت سياسة البناء هذه فى المناطق المتاخمة لوادى النيل هى سياسة وزارة التعمير حتى اليوم. فالتعمير فى ظل هذه السياسة هو إقامة مبان أسمنتية نمطية فى أطراف المدن أو فى تجمعات خارجها سميت بالمدن الجديدة، وقد انتقل هذا النشاط فى البناء فيما بعد إلى شواطىء البحار، ولاشك فى أن حصيلة كل ذلك البناء كانت خيرا على رجال المقاولات الذين أثروا ثراء فاحشا إلا أن ذلك كله لم يحل أية مشكلة حتى مشكلة الإسكان التى ظلت مستحكمة مما اضطر جموع الناس إلى حلها بجهودهم الذاتية ، بالبناء من وراء ظهر السلطة فى مناطق عشوائية أقاموها حول المدن وفى قرى الريف ويقدر عدد الذين يسكنون هذه المناطق التى أقيمت منذ إنشاء وزارة التعمير بحوالى عشرين مليون نسمة فى الوقت الذى لم تزد جملة سكان المبانى الجديدة التى أقامتها وزارة التعمير على مليونى نسمة.

وبالإضافة إلى ذلك فإن المبانى الأسمنتية التى أقامتها الوزارة حول المدن عديمة الطراز أو الذوق كما أنها بنيت فى ازدحام وبدون مساحات خضراء مما أفسد الخطط لإمكان إعادة تخطيط المدن وتجميلها كما حدث فى حالة القاهرة عندما لم تستطع الاستفادة بالأراضى الجديدة التى نشأت حول طريقها الدائرى الجديد فبدلا من أن تشكل هذه الأراضى مناطق جذب لإعادة تنظيم القاهرة أصبحت مكانا لبناء العشوائيات

والمضاربة فى الأراضى التى كانت كلها ملك الحكومة تخططها كما تشاء .. قارن بين ما انتهى إليه حال الطريق ـ وما كنا نأمل فيه عندما اقترحنا بناءه منذ أكثر من ربع قرن مضى، كنا نأمل أن يتوسط الطريق خط للمترو يلف القاهرة لتسهيل الوصول إلى أى مكان فيها وكنا نأمل أن تقسم أراضى ماحول الطريق ـ بعد أن تحفظ بعض أجزائه كمحميات طبيعية» إلى نطاقات تخصص لغرض عمرانى معين ، أما المحميات الطبيعية فكانت تشمل مناطق الجبل الأحمر والمعصرة وأبورواش ففيها بعض أجمل وأندر الظواهر الطبيعية الفريدة فى مصر كبقايا الغابات المتحجرة والنافورات الحارة القديمة وأماكن لأقدم أدوات صنعها الإنسان فى مصر وواجهات المحاجر التى استخدمها الأجداد فى بناء الآثار العظيمة، وكنا نأمل أن نخطط النطاقات لكى يحوى واحد منها ورش ومسابك ومصانع الحرفيين الصغيرة حتى يمكن إخلاء القاهرة مما يثير الضوضاء فيها أو مما يجثم فوق أعظم مناطقها الأثرية فى القاهرة الفاطمية وفى حصن بابليون وفى نزلة السمان، ولم يكن هذا الأمر صعب التحقيق لو أن الطريق قد أشرف على تنفيذه المتعلمون ذوو الخبرة.

عملية البناء الأخرى التى تتم الآن والتى سيكون لها أسوأ الأثر على مستقبل الصحراء هى التى تحدث على شواطىء البحار فهى أفضل الأماكن لإقامة منشآت التعمير ففى السهول التى تحدها بل وتحت مياهها تقع مكامن الغاز الطبيعى التى تم اكتشاف جزء منها خلال السنوات الأخيرة والتى مازال جزؤها الأكبر مخزونا تحت الأرض فى انتظار كشفه واستغلاله، ويشكل الغاز مصدر الطاقة الذى يمكن أن تبنى حوله منشآت التعمير، وكان عدم وجوده هو العامل الكابح لأحلام تعمير الصحارى فى مصر، والان وقد وجد فإن استخدامه فى عمليات التعمير سيكون رهن وجود حرم كبير لجميع الشواطىء المصرية التى لايصح بأية حال ملكية الأراضى المطلة عليها لفرد أو لجماعة مهما كانت الأسباب. فالمبانى التى تقام على البحر مباشرة تحد من عملية تعمير الصحارى وتوقف أى تنمية خلف خط تنظيمها ؛ إذ كيف يمكن تعمير مكان بالصحراء عندما لا يكون الوصول منه إلى الشاطىء ممكنا.

وإنه لأمر يصعب على الفهم أن يسمح المصريون لشواطئهم بهذا الاستغلال غير المنظم فالساحل الشمالى إلى الغرب من الإسكندرية قد تبدد تماما بسلسلة من المبانى الخاصة بحيث أصبح الوصول الحر الى هذا الشاطىء مستعصيا، ونحن نسير فى الاتجاه نفسه على طول سواحل البحر الأحمر وخليجى السويس والعقبة، وإذا تيسر اليوم لبضعة آلاف من الناس أن ينالوا نصيبا من هذه الشواطىء فإن

آلافا بل ملايين عديدة أخرى ستحرم من هذا النصيب بل سيمتد الحرمان إلى أغلبية أحفاد مالكيها فى الوقت الحاضر.

الأمر الثالث الذى يسهم فى تبديد المكان هو عدم وجود طريق منظم ومحدد لامتلاك الأراضى الصحراوية وتداولها فى الأسواق مما تسبب عنه نهب أجزاء كبيرة منها خرجت من دائرة الاستفادة العامة لها، ومازالت ملكية الأراضى الصحراوية تتم كمنحة من الحاكم أو بالاستيلاء عليها عنوة وبفرض الأمر الواقع فى غفلة القانون، وهذا واحد من أهم الأمور التى تبدد الأرض وتعيق إنشاء السوق التى يتبادل الناس فيها أملاكهم الموثقة فى حرية وأمان وهى من الأسباب التى تجمد تنمية الصحراء والحركة فيها، ويحتاج بناء سوق نشط لتبادل العقارات إلى تأكيد حقوق الملكية ووضعها فى حجة ليس فيها أى لبس عن مساحة وأبعاد وموقع العقار يتم توثيقها فى جهاز مركزى يحكمه القانون، ومثل هذه الوثائق عندما تدخل السوق ويتبادلها الناس فى حرية ستنقل الملكية لمن يستطيع الاستفادة منها أحسن الاستفادة، وليس فى مصر حتى اليوم نظام ناجح للتوثيق فلايزال أكثر من ثلاثة أرباع العقارات والأراضى فى وادى النيل غير موثق، أما فى الصحراء فالتوثيق يكاد لايكون معروفا، وتكاد مصر تشبه فى هذا الأمر أوربا القرون الوسيطة قبل أن تدخل فى نظام واقتصاد السوق.

ويسهم عدم وجود خطة قومية لتنمية الصحراء إسهاما كبيرا فى تبديد الأرض ذلك لأن النظر إلى الصحراء ككل سيضمن الاستفادة المثلى من كل موقع فيها كما يسهم عدم وجود قوانين تنظم دق الآبار وسحب المياه الجوفية منها فى تبوير الأرض عندما تتداخل دوائر تأثير الآبار المتجاورة أو يزيد سحب المياه على حد معين، كما أن عدم وجود الخرائط المفصلة التى تحدد الأماكن الصالحة للزراعة يضر بالأراضى الواطئة عندما تستقبل أملاح الغسيل من الأراضى العالية، وكنت قد دعوت فى السبعينيات إلى ضرورة وضع خطة قومية شاملة لتعمير الصحراء ورفع الخرائط لبعض أماكنها المرموقة للتعمير والاحتفاظ بباقيها كمحميات طبيعية وبالفعل فقد تم وضع خطة مبدئية قام بها قطاع المشروعات بالهيئة العامة للمساحة الجيولوجية والمشروعات التعدينية إلا أن المضى قدما فى تنفيذ ما كانت تحتاج إليه الخطة من دراسات لم يتم فلم يرغب أحد من المسئولين فى السبعينيات أن يشاركنا أحلامنا فقد كانت لهم أحلام وأهداف أخرى!

المياه

تتمتع مصر دون غيرها من دول حزام الصحارى المدارية بنصيب أكبر نسبيا من المياه لوجود نهر النيل فيها والذى يمدها

فى الوقت الحاضر بحوالى ٥٥,٥ بليون متر مكعب من المياه تستخدم منها مصر فى الاستهلاك المنزلى (٦,٥٪) والصناعة (٦٪) والباقى فى الزراعة ولايذهب إلى الصحراء من مياه النيل إلا أقل القليل لتغذية بعض مدن ساحل البحر الأحمر وغرب الاسكندرية.

أما مصادر المياه العذبة بالصحراء فتنحصر فى الأمطار التى تتساقط على طول ساحل مصر الشمالى فى حدود ١٠٠ مم فى السنة ينساب الجزء الأكبر منها إلى البحر ويستخدم الباقى فى الزراعة الموسمية للقمح والشعير فى مواقع كثيرة من الساحل الشمالى، ويأتى أكثر المطر فى سيول جارفة وهذه يروح معظمها إلى البحر وقد حاول المصريون أخيرا حجز هذه المياه بإقامة السدود فى مجاريها إلا أن محاولاتهم لم تكن ناجحة تماما ؛ ذلك لأن السيول تأتى فى موجات كاسحة تجرف أقوى بنيان ، ومع ذلك فإن دراسة حديثة قدرت إمكان تخزين حوالى ٢٥ مليون متر مكعب من مياه سيول شمال سيناء . المصدر الأساسى للمياه فى الصحراء هو مخزون المياه الأرضية الذى يقع تحت سطحها ويقع الجزء الأكبر منه تحت سطح الصحراء الغربية وشمال سيناء وبقدر أقل أهمية فى عدد من مصبات وديان الصحراء الشرقية وجنوب سيناء، أما عن مخزون المياه بالصحراء الشرقية وجنوب سيناء فهو قليل لطبيعة تضاريس هاتين المنطقتين الجبليتين حيث تنحدر المياه على سطوح جبالهما إلى البحار أو وادى النيل ولا يبقى منها إلا القليل لكى يتخلل صخور سهولها لكى يخزن تحت السطح. أما شمال سيناء فأرضه منبطحة تأتى إليه أكثر المياه التى تتساقط على شبه جزيرة سيناء عن طريق عدد من الوديان من أهمها وادى العريش الذى يصرف أكثر من ثلثى مياه جنوب ومنتصف سيناء كما يتساقط عليه المطر، ويستغل الخزان الجوفى لمنطقة شمال سيناء فى الوقت الحاضر ففى دلتا وادى العريش أكثر من ٢٣٠ بئرا سطحية تعطى تصرفا يقدر بحوالى ٧٠,٠٠٠ متر مكعب فى اليوم (أو ٢٥ مليون متر مكعب فى السنة) تستخدم فى زراعة مايقرب من ٤,٠٠٠ فدان، وفى منطقة بئر العبد تزرع الكثبان الرملية الساحلية بآبار ضحلة فى حدود ٤,٠٠٠ فدان أخرى، أما المياه الجوفية التى توجد على أعماق كبيرة فى طبقة الطباشير أو الحجر الرملى فإنها لم تستغل بعد، ويقع خزان المياه الجوفية فى هذه الطبقات على أعماق تتراوح بين ٥٠٠، ١٢٠٠ متر تحت السطح وهى قليلة التصرف ؛ إذ لم يزد تصرف أى بئر دقت فيها حتى هذه اللحظة على ٣٠ مترا مكعبا فى الساعة (أى حوالى ٢٥٠,٠٠٠ متر مكعب فى السنة).

أما خزان المياه الأرضية بالصحراء الغربية فهو ممتد لمسافات كبيرة وتختلف

سعته وقدرة مياهه على الانسياب من مكان إلى آخر وباستثناء بعض المناطق الصغيرة فإن هذا الخزان يحتوى على مياه خزنت منذ وقت طويل وهى غير متجددة فى معظمها، وكان المشتغلون بالعلم فى الماضى يعتقدون أنها تتجدد نتيجة وصول أمطار هضبة تبستى بمنطقة الساحل الافريقى إليها إلا أن البحث الحديث أثبت أن معظم المياه تجمعت خلال الفترات المطيرة التى حلت بأرض مصر خلال العصور الجيولوجية القديمة وأنها لذلك غير متجددة.

ويمتد خزان المياه الأرضية تحت الصحراء الغربية لمسافات شاسعة وهو من الحجر الرملى ذى النفاذية العالية والحامل للماء بين حبيباته، وكان هذا الخزان موضوع دراسات عديدة كان من أشملها ماقامت به مؤسسة تعمير الصحارى وهيئة الأغذية والزراعة (الفاو) التابعة للأمم المتحدة عن خزان المياه الأرضية بواحات مصر التى أطلق عليها اسم الوادى الجديد وفى هذه الدراسات رفعت الخرائط ودق العديد من الآبار الأختبارية وجمعت البيانات الأساسية وعملت نماذج رياضية عن كمية المياه التى يمكن استخراجها منه، وقد أثبتت هذه البحوث أنه من الممكن زيادة مقدار السحب من هذا الخزان فى حدود بليون متر مكعب فى السنة للمائة سنة المقبلة، ويسحب من الخزان فى الوقت الحاضر حوالى ٤٠٠ مليون متر مكعب على النحو التالى (بالمليون متر مكعب فى السنة): آبار الخارجة (٩٥) ـ الداخلة (١٩٥) ـ الفرافرة (١) ـ البحرية (٥٠) ـ سيوة (٦٠) ـ وبالواحات ٧٢٣ بئرا قديمة ونبعا ذات تصرفات صغيرة، ٤٨٥ بئرا عميقة يستخرج منها فى الوقت الحاضر (سنة ١٩٩٣) حوالى ٨٥٠ ألف متر مكعب فى اليوم ، وقد تناقص تصرف البئر العميقة منذ بداية مشروع الوادى الجديد سنة ١٩٦١ من متوسط ٢٨٦ مترا مكعبا فى الساعة إلى حوالى ٧٢ مترا مكعبا فى الساعة فى سنة ١٩٩٣ ، كما تناقص تصرف آبار وعيون الأهالى أيضا بل وتوقف تدفق الكثير منها مما استوجب استخدام محطات رفع جعلت ثمن استخراج المتر المكعب الواحد بعد رفع أسعار الطاقة أخيرا أكثر من ١٦ قرشا.

وتستخدم هذه المياه فى الوقت الحاضر فى زراعة ٤٣,٠٠٠ فدان فى الوادى الجديد بمعدل ٧٥٠٠ متر مكعب لكل فدان تبلغ تكلفتها الحقيقية حوالى ١٢٠٠ جنيه فى السنة مما يجعل من الزراعة فى الصحراء عملا غير اقتصادى وغير مجد، فإذا أضفنا إلى ذلك أن كمية المياه المتاحة فى الصحراء سواء المتجدد منها أو الذى يتساقط عليها فى صورة أمطار أو القابل للاستخراج من باطنها

هى كمية محدودة لاتزيد على ٤ بلايين متر مكعب لأيقنا أن التوسع الزراعى فى الصحراء لن يؤدى إلا إلى زيادة طفيفة فى جملة الإنتاج الزراعى فى مصر.

وتشمل كمية المياه المتاحة فى الصحراء حوالى بليون متر مكعب من المياه المتجددة التى تتساقط على الحزام الشمالى فى معظمها و٣ بلايين متر مكعب يمكن استخراجها من خزانات باطن الأرض غير المتجددة يأتى ١,٥ بليون متر مكعب منها من جنوب غرب مصر وهو «ماسمى بمشروع شرق العوينات» وبليون متر مكعب من الوادى الجديد ونصف بليون متر مكعب من شمال سيناء ومناطق أخرى، ومشروع شرق العوينات شأنه شأن مشروع الوادى الجديد من المشروعات التى درس خزانها الجوفى من المياه دراسة وافية أثبتت أن فى الإمكان استخراج حوالى ٤,٧ مليون متر مكعب يوميا من باطنها لمدة مائة سنة ينخفض خلالها منسوب الماء الأرضى بين ٦٠، ٨٠ مترا لكى يصل الضخ إلى عمق ١٠٠ إلى ١٤٤ مترا تحت السطح، وكما سبق القول فإن المياه الأرضية بالصحراء غير متجددة مايسحب منها لا يأتى بدل منه كما أن رفعها إلى سطح الأرض بالطرق التقليدية غالى التكلفة مما يجعل استخدام هذا المورد الثمين فى الزراعة من الأمور التى تدخل فى باب التبديد فمردود استخدام المياه فيها قليل بالمقارنة بمختلف الأنشطة الأخرى.

وحتى المناطق التى يتدفق فيها الماء دون الحاجة إلى رفعه فإن مردود الزراعة كثيرا مايكون قليلا ذلك لأن التوسع الزراعى فى هذه المناطق كثيرا ما يجىء بصعوبة صرف المياه ، وأبرز الأمثلة لذلك مايحدث اليوم فى واحة سيوة فقد تسبب تفجر المياه فيها فى ارتفاع منسوب المياه الأرضية وزيادة الأملاح فيها وتدهور زراعتها مما سيؤدى بكل تأكيد إلى اختفاء هذه الواحة فى غضون الخمسين سنة المقبلة مالم يتم إيجاد حل لصرف المياه الزائدة عنها.

ولنا فى الماضى عبرة فقد تسبب تدفق المياه فى غابر الزمان إلى إفساد مناطق واسعة فى منخفضات الواحات الخارجة والداخلة بل وواحات كاملة أخرى كانت زاهرة فى ماضى الزمان إلى الجنوب والغرب من الواحات الحالية واختفت تماما اليوم عندما دق الرومان الآبار فيها دون حساب لاستخراج الماء المخزون فى الطبقات السطحية منها فتفجرت العيون فى أمكنة كثيرة وتحولت أجزاء كبيرة من هذه المنخفضات إلى بحيرات فلما انتهى مخزون المياه من هذه الطبقات السطحية تركت الواحات خرابا بعد أن كانت مكانا مزدهرا لفترة طويلة من الزمان وحتى تعميرها فى ستينيات القرن العشرين.

على أن كل هذه الحقائق والدراسات لم تصل بعد إلى آذان السلطة التى مازالت تدعم الزراعة الصحراوية التى

تبدد المياه المحدودة والثمينة تحت الصحراء والتى كان من الممكن الاستفادة منها فى أنشطة أخرى تشارك فى بناء مصر الجديدة.

الطاقة

البترول والغاز هما عصب الحضارة الحديثة ومصدر الطاقة التى تدير أدواتها ومصانعها ، دون وجودهما لايتم تعمير أو بناء وهما كالماء العذب أعمدة أساسية فى تعمير الصحراء، وقبل اكتشافهما بكميات معقولة كان الكلام عن تعمير الصحراء لايخرج عن الحلم..

ويوجد البترول والغاز بمصر بكميات تفيض عن احتياجاتها الحالية مما يتيح لها تصدير جزء منهما وفى هذا تتميز مصر عن معظم بلاد العالم التى تضطر إلى استيراد حاجتها من الطاقة، وفى تصورى أن هذه الميزة التى لايتمتع بها إلا عدد قليل من البلاد قد لايزيد على أصابع اليدين هى مفتاح مستقبل مصر لو أحسن استخدامها واحتفظت مصر بثروتها البترولية لنفسها وأوقفت تصديرها واستفادت منها فى بناء المصانع وتعمير البلاد وإيجاد فرص للعمالة ورفع مستوى العيش بها.

ونحن نعيش فى وسط عالم أثرى الكثير من بلاده بتصدير ثروته البترولية مما ترك لدى الكثيرين الانطباع بأن الطريق الوحيد للاستفادة من هذه الثروة هو فى تصديرها إلى خارج البلاد. وهذا أمر إن صح مع الدويلات قليلة السكان ذات الاحتياطيات الضخمة من البترول أو مع الدول التى لم يصل مستواها الحضارى للقدرة على الاستفادة من هذه الثروة فإنه لايصبح أبدا فى حالة مصر، فهى دولة كثيفة السكان احتياطياتها المثبتة من البترول والغاز متواضعة كما أن لديها قاعدة كبيرة من العلماء والخبراء ورجال الأعمال مما يمكنها من الاستفادة من ثروتها البترولية محليا لبناء قاعدة صناعية متينة يمكن أن تدر لها أضعاف ما سوف تدره عليها عملية التصدير، ومع ذلك يقوم المسئولون اليوم بتصدير جزء من إنتاج مصر من البترول كما أنهم يخططون لتصدير الغاز لخارج البلاد، وقد أصبح لمصر اليوم احتياطى كبير من الغاز بعد اكتشاف مكامن كبيرة له فى الصحراء الغربية والدلتا وسواحل البحار.

ولمصر تاريخ عريق فى البحث عن البترول واكتشاف مكامنه فقد كانت واحدة من أوائل البلاد التى بحثت عنه وكانت أول بئر دقت وراء البحث عنه فى سنة ١٨٨٦ وأول حقل أنتج البترول تجاريا فى سنة ١٩١٠ وامتد البحث عنه من شواطىء خليج السويس إلى أرجاء مصر ثم إلى المياه الساحلية وكان أول حقل اكتشف تحت ماء البحر هو حقل بلاعيم بخليج السويس سنة ١٩٦١، ثم توسع البحث عن الغاز الطبيعى الذى اكتشف أول حقل له

فى «أبوماضى» بمحافظة كفر الشيخ فى سنة ١٩٦٧، وقد تزايد إنتاج مصر من البترول والغاز عبر السنين حتى أصبح أكثر قليلا من الخمسين مليون طن فى سنة ١٩٩٣، تستهلك منها محليا حوالى ٢٧ مليون طن (٢٠ مليون طن من البترول ومايوازى ٧ ملايين طن من الغاز) تشكل ٨٦٪ من مصادر الطاقة فى مصر «وباقى المصادر يأتى من الفحم (٤٪) ومساقط المياه (١٠٪)» .

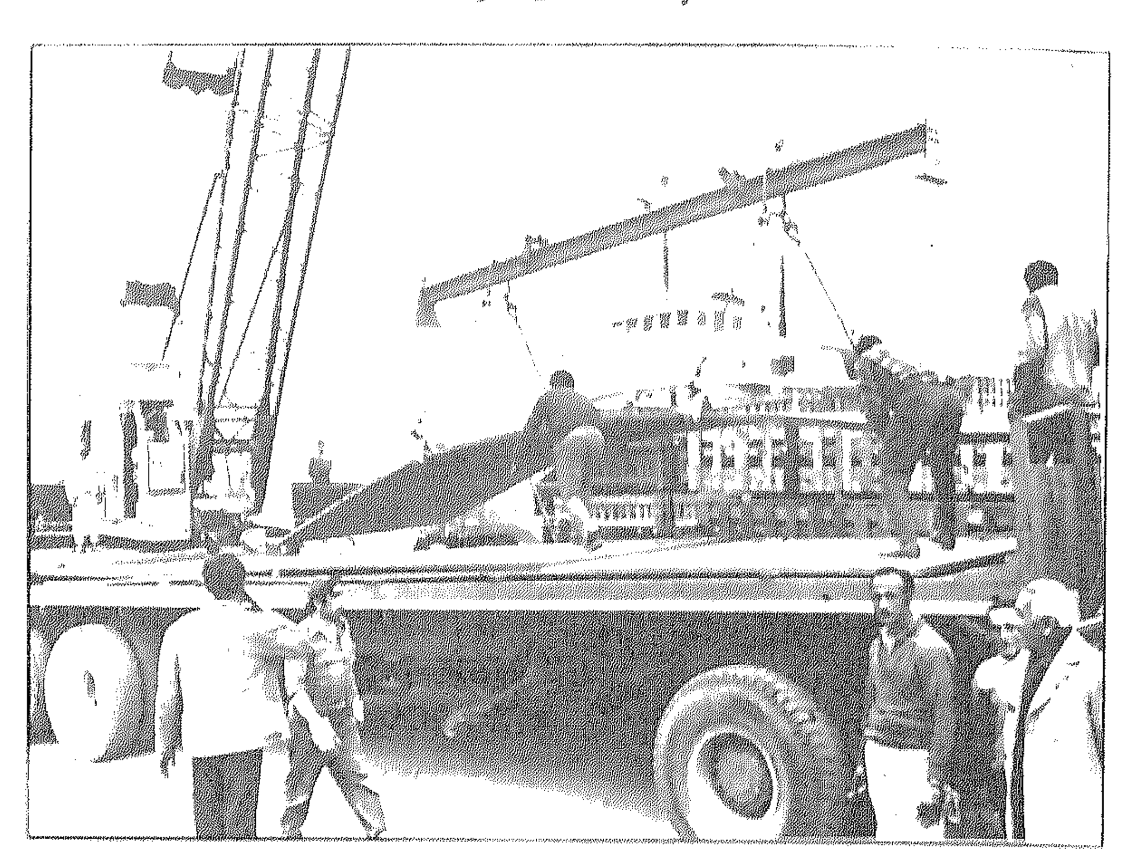
وتقع حقول الغاز الطبيعى فى شمال الدلتا وسواحلها (٧٥٪ من الاحتياطى) وشمال الصحراء الغربية (٢٠٪ من الاحتياطى) كما يصاحب الغاز الكثير من حقول البترول بخليج السويس.

ويستخدم الغاز الطبيعى أساسا فى إنتاج الكهرباء (٦٤٪) وفى صناعة الأسمدة (١٧٪) وفى الصناعة عامة وعلى الأخص فى مصانع الأسمنت (١٨٪) والمنازل (١٪)، ويأتى معظم الغاز المستخدم من حقلى «أبوماضى» (كفرالشيخ) وأبوقير بشمال الدلتا (٥٣٪) وحقول بدر الدين ، وأبو سنان ، وأبوالغراديق من الصحراء الغربية (٣٤٪) ومن الغاز المصاحب لحقول بترول خليج السويس (١٣٪). ومازالت هناك حقول من الغاز الطبيعى التى لم تستغل بعد كحقول التمساح والقنطرة والطينة والقرعة وغيرها.

وتصدر مصر الفائض من انتاجها من البترول الذى يشكل أكثر من ٥٠٪ من جملة قيمة صادراتها، أما الغاز الطبيعى الفائض فلم يتم تصديره بعد وإن كانت النية معقودة على ذلك، وقد تزايد الاحتياطى المثبت من الغاز الطبيعى والغاز المصاحب للبترول بسرعة كبيرة منذ اكتشافه فى سنة ١٩٦٧ حتى وصل إلى ١٢,١ تريليون (مليون مليون) قدم مكعب فى سنة ١٩٩١ ثم قفز مرة واحدة إلى ٢١ تريليون قدم مكعب فى سنة ١٩٩٣ .

وقد جاءت الاكتشافات الكبيرة هذه مفاجأة وجد المسئولون أن فى تصديرها طريقا سهلا للحصول على العملات التى يمكن أن تساهم فى تعديل ميزان المدفوعات فقاموا بتشجيع المشروعات المشتركة مع شركات الغاز لتصديره إلى إسرائيل، ولم يفكر أحد فى استغلال هذا الغاز بداخل مصر والاستفادة منه فى تعمير الصحراء، ويدفع البنك الدولى مصر فى اتجاه تصدير أكبر كمية من بترولها وغازها من أجل الإسراع فى تعديل ميزان مدفوعاتها وهو لايفعل ذلك بتشجيع تصدير الفائض فقط بل ويدفع مصر لزيادة هذا الفائض بالإقلال من استخدامها المحلى للبترول والغاز وذلك عن طريق رفع سعره على المستهلك بحجة إيصال السعر إلى مايسمى «بالأسعار العالمية»، وقد قامت مصر بالفعل برفع أسعار منتجاتها البترولية رفعا أدى إلى ارتباك كبير فى اقتصاديات عدد كبير من صناعات وزراعات مصر، انظر مثلا ما أدى إليه رفع سعر المواد البترولية

■ الاستخدام الأمثل لإمكانات مصر



المستخدمة فى توليد الكهرباء (والتى أصبح ٨٠٪ منها يولد حراريا) من ٧,٥ جنيه لطن المازوت فى سنة ١٩٨٥ إلى ١٣٠ جنيها فى سنة ١٩٩٣ على أسعار الكهرباء التى زادت إلى أكثر من أربعة أضعافها خلال هذه المدة، هذه الزيادة الهائلة فى سعر الكهرباء ستؤدى إلى خراب عدد كبير من الصناعات مثل تلك التى تدخل الكهرباء فى مكوناتها كصناعة السماد والألومنيوم والحديد والصلب أو التى تدار بالكهرباء كصناعات الغزل والنسيج والصناعات المعدنية والغذائية، كما أن هذه الزيادة ستؤثر سلبا على الزراعة المصرية التى أصبحت تعتمد على المواد البترولية التى تعتمد على رفع الماء إلى الحقول، وللقارىء أن يتصور قدر القلق الذى يمكن أن يحل بمصر ومعظم مؤسساتها الإنتاجية على حافة الهاوية.

الخلاصة

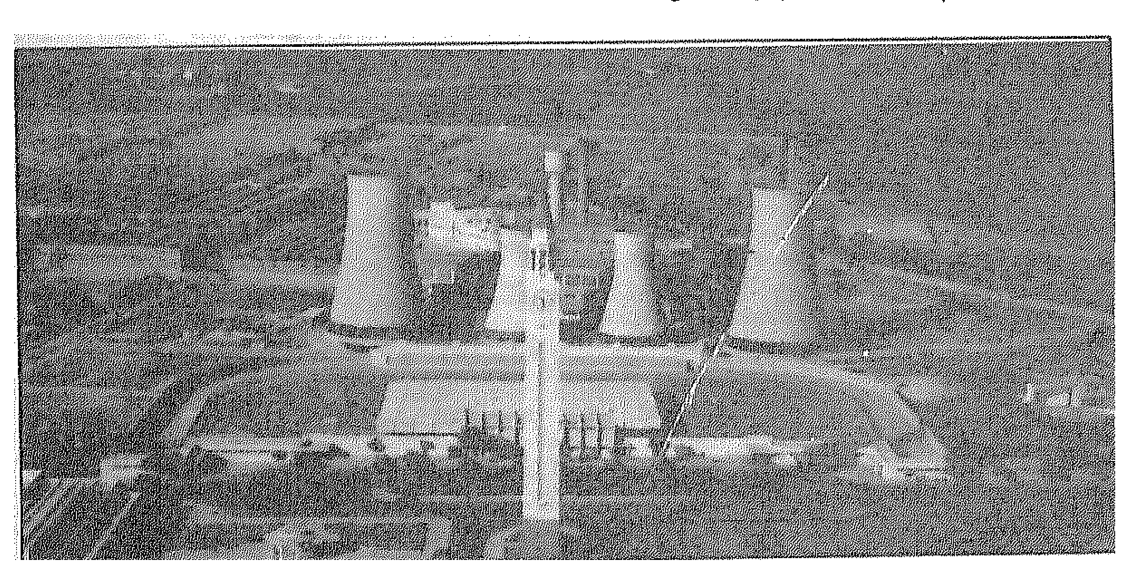
رأينا فى العرض الذى قدمناه أن مصر قامت بتبديد أو هى فى طريقها إلى تبديد العناصر الثلاثة التى كان من الممكن أن تكون أساسا لتعمير صحاريها وتخفيف اكتظاظ السكان فى وادى النيل وتحسين نوعية حياة أبنائها ورفع مستوى معيشتهم، ففى حالة المكان فقد بددته أو

هى فى طريق تبديد معظمه بالبناء غير المخطط الذى قامت به عبر سنوات من النشاط الذى استنفد الجزء الأكبر من أموالها وبحرمانه من أن تكون له واجهة على البحر وبعدم تنظيم طريقة ملكيته وحجب أراضيه عن التداول فى السوق وبعجزها عن وضع خطة عامة للاستفادة من مختلف مواقع الصحراء الاستفادة المثلى، وقد أضافت بترك أجزاء كبيرة منه لقلب زبالة المدن وبقايا مصانعها ووسائل نقلها وقيل أيضا زبالة العالم الصناعى الذى تواردت أخبار استقبال مصر لبعضها ودفنها سرا فى بعض أماكنها.

وفى حالة المياه فقد تبدد جزء كبير من مخزونها الموجود تحت أرض الصحراء فى أنشطة غير اقتصادية لم تعط مردودا يذكر، كما بددت جزءا آخر بإطلاقه دون رابط حتى أغرق مناطق بأكملها كما هو الحال فى واحة سيوة ، وفى حالة الطاقة فإنها ستقوم بتصديرها إلى خارج البلاد دون الاستفادة منها فى عمليات التعمير والبناء.

والناظر إلى منطقة الشرق الأوسط يجد أن مصر هى الدولة الوحيدة بينها التى تجمعت لديها هذه العناصر الثلاثة ومع ذلك فهى أفقرها وأقلها فى نوعية حياة أبنائها ، ويبين الجدول التالى أن مصر هى من أقل البلاد كثافة فى السكان وأكثرها ثراء فى الماء ومصادر الطاقة:

وليس لى من تفسير لما جاء فى هذا الجدول من بيانات إلا أن مصر لم تستفد من إمكاناتها وأنها أقدمت على تبديد ثروتها، وأريد من القارىء فى نهاية هذا المقال أن يتصور معى مصر وقد استفادت من ثروتها وجعلت من بترولها خيرا على البلاد وسندا لصناعاتها وأساسا لبناء مجتمعات صناعية تبنى حول مدن كاملة تنشأ فى مواقع استكشاف الغاز بقلب الصحراء وتمتد بالماء العذب من المياه الأرضية إن وجدت أو بأنبوب من النيل بعد



أن يتم ترشيد استخدام المياه فيه، وبناء مثل هذه المدن سيقلل من كثافة السكان فى وادى النيل وسيزيد من ثروة البلاد ويعطى لأبنائها عملا وأملا فى مستقبل أفضل.

ولما كانت مياه الصحراء محدودة الكمية فإن الواجب يحتم علينا الحفاظ عليها لاستخدامها أفضل الاستخدام وفى ظنى أن هذا يأتى بحفظ هذه المياه للتنمية الحضرية ولعمليات التوسع الصناعى المبنى على التكنولوجيا المتقدمة، ومن المؤكد أن استخدام المياه فى عمليات التوسع الزراعى قد لايكون فيه أفضل الاستخدام لهذا الماء المحدود الذى رأينا غلاء استخراجه ورفعه إلى سطح الأرض، وليس هناك من شك أن مردود استخدام وحدة المياه فى مجال التوسع الصناعى سيكون أكبر بكثير من مردود استخدامها فى الزراعة، وأفضل أماكن بناء الصناعة هو ماجاور مصادر الطاقة وماجاور البحر مثل منطقتى خليج السويس والبحر الأبيض المتوسط إلى الغرب من الاسكندرية، وبالمنطقتين من الخامات مايصلح لإنشاء مجمعات صناعية ؛ فحول سواحل خليج السويس توجد خامتا الفوسفات والبوتاسيوم اللازمتان لصناعة الأسمدة كما أن بالمنطقة الخامات اللازمة لصناعة الأسمنت والسبائك المختلفة، أما أفضل المناطق للزراعة فهى فى المناطق التى تتدفق فيها الآبار دون الحاجة إلى رفعها حتى يتم إيجاد طريقة رخيصة للتغلب على مشكلة رفع الماء من الأعماق باستخدام مصادر الطاقة المتجددة.

الدولة	دخل الفرد سنة ٩٢ بالدولار الأمريكي	معامل التنمية البشرية *	كثافة السكان فرد في الكيلومتر المربع	نصيب الفرد من المياه المتاحة مترمكعب/ سنة	نصيب الفرد من الاحتياطيات المثبتة من		
					الفحم طن	البترول برميل	الغاز متر مكعب
إسرائيل	١٢,٢٩٠	٠,٩٠٠	٢٢٣	٤٧٥	–	–	–
الأردن	١,١٢٠	٠,٦٢٨	٤١	١٧٥	–	–	–
سوريا	١,١٧٠	٠,٧٢٧	٦٨	٥٠٠	–	١٣٠	١٤,٥٠٠
لبنان	؟	٠,٦٠٠	٢٦٤	٢٧٠	–	–	–
مصر	٦٤٠	٠,٥٥١	٥٨	١٠٥٠	٠,٥	١٠٠	١٠,٠٠٠

* معامل التنمية البشرية كما جاء في تقرير الأمم المتحدة (١٩٩٤) يبين مستوى الصحة والتعليم والدخل والتي تكون في أحسنها كلما ارتفع الرقم.

حرب الشاشان ..

والمصير الغامض للاتحاد الروسى

بقلم : عبد الرحمن شاكر

منذ أكثر من أربعة أسابيع ، من ١١ ديسمبر من العام الفائت حتى كتابة هذه السطور والحرب مندلعة فى شمال القوقاز ، أو القفقاس ، أو جبل القبق كما كان يعرفه العرب ، والحرب على أشدها مشتعلة ما بين الدولة الروسية الضخمة ، وجمهورية الشاشان الصغيرة ، التى يقل عدد سكانها جميعا عن عدد أفراد الجيش الروسى ! حوالى مليون ومائتى ألف ، ومليون ونصف المليون على الترتيب ، ومع ذلك لم تتمكن القوات الروسية التى أرسلت لقمع تلك الجمهورية الصغيرة التى أعلنت استقلالها ، من سحق ارادة شعبها فى الاستقلال ، طوال المدة المذكورة ، بالرغم من أن أحدا من الدول لم يعترف باستقلال جمهورية الشاشان حتى الآن ، وذهبت معظمها - أى معظم الدول - الى اعتبار ما يدور فى تلك المنطقة ، شأنا روسيا ، لا دخل للعالم الخارجى فيه ، وأن روسيا إنما تدافع عن وحدة أراضيها ضد طالبي الانفصال عنها ، إلا أن ضراوة القتال الذى يدور هناك ، وفداحة الأضرار والخسائر البشرية والمادية، قد أجبرت العالم ، أو قسما كبيرا منه ، على إعادة النظر .. والدعوة - على الأقل - الى البحث عن حل سلمى ، يخرج تلك المنطقة من المأساة المروعة التى تدور فيها .



إن الخسائر لم تلحق بالشاشان وحـدها، من حيث تدمير العـاصمة جروزنى بقنابل الطائرات وقذائف المدفعية والدبابات الروسية ، واضطرار ثلاثة أرباع سكانها (حوالى ٤٠٠ ألف) الى الفرار منها ، ولكن من بين ضحاياها عشرات وربما مئات العائلات الروسية التى كانت تقيم فى الشاشان ، فى العاصمة المدمرة بالذات ، ومئات أو ألوف الجنود الذين قتلوا أو أصيبوا من الطرفين ، فى تلك الحرب الجائرة ، التى تدور بنسبة مائة الى واحد ، على حد تعبير بعض المصادر الرسمية الفرنسية ، ومع ذلك فقد استمرت الحرب أطول من المدة المذكورة ، وأكثر بكثير مما توقع الرئيس الروسى بوريس يلتسين ، الذى كان يعتقد أن مهمة القوات التى أرسلها « لتأديب العصاة » من رعاياه لن تتجاوز يوما واحدا ، أما وزير دفاعه وقائد قواته الجنرال بافل جراتشيف فقد كان أكثر تفاؤلا ، حيث كان يتوقع أن تفرغ قواته من مهمتها التأديبية فى ساعتين لا أكثر !!

أما حكومة الشاشان الصغيرة ، ومقاتلوها البواسل ، بجميع المقاييس ، الذين كانت لديهم مدافع مضادة للطائرات، ولكن كانت تنقصها الذخيرة ، فاضطروا الى أن يحاولوا صد الطائرات المغيرة بمدافعهم الرشاشة !! هؤلاء قالوا إن الحرب فى بلادهم سوف تكون أفغانستان أخرى بالنسبة للجيش الروسى ، وأكثر من ذلك أنهم اذا ما لزم الأمر فسوف يحاربون الحكومة الروسية حرب عصابات ، حتى فى موسكو ذاتها ، وفى كل مكان تصل اليه أيديهم فى روسيا ، مادامت حكومتها تعتبرهم مواطنين روسيين ، وبالتالى فمن حق

أى فرد منهم أن يتجول بصفته المدنية داخل روسيا ، ولا يعترفون باستقلال جمهوريتهم الصغيرة ، وأن تكون حدودها الشمالية والشرقية والغربية مع روسيا ، هى حدود دولة مستقلة ، مثل حدودها الجنوبية مع جورجيا ، الجمهورية السوفييتية السابقة ، التى رفضت بعد انهيار الاتحاد السوفييتى ، أن تصبح عضوا فى كومنولث الدول المستقلة الذى يضم معظم جمهوريات الاتحاد المنهار ، ولم تقبل تلك العضوية إلا بعد أن لجأت الى روسيا ، لكى تمدها بالبترول من ناحية ، ولكى تقلل من مساعدة الروس لحركة انفصالية أخرى قام بها شعب مسلم آخر ، مثل شعب الشاشان ، من اقليم أبخازيا ، التابع رسميا لجورجيا ! على عكس موقف الحكومة الروسية من حركة الشاشان الانفصالية ، وهكذا الدول الكبرى فى زماننا هذا ، وربما فى كل زمان ، تقيس بمكيالين فى القضايا المتشابهة ، طبقـا لمصالحها وحـدها لا أكثر، ولا اعتبار للمبـادىء أو المواقف الانسانية !

ومصلحة روسيا الرئيسية فى الشاشان ، كانت منابع البترول المتوافرة فيها ، ومصانع التكرير التى أنشئت على أراضيها ، وأيضا المصانع التى تنتج أدوات استخراج البترول ، ولهذا كان يعيش على أرضها كثير من الروس يعملون فى تلك الصناعات المتعلقة بالبترول،

وكان من بين الخسائر الفادحة للقصف الروسى العشوائى بالطائرات والمدفعية تدمير تلك المصانع ، واحراق مستودعات البترول ، مما تسبب فى كارثة بيئية لم يحسب مداها ، أو الأضرار التى ترتبت عليها فيما يجاور الشاشان حتى الآن ، وربما كان من آثارها ، ومن أدلة حماقة الذين شنوا تلك الحرب ، أن دخان البترول المحترق ، قد أعمى أبصار كثير من أفراد القوات الروسية الغازية ، وكتم أنفاسهم ، أو أزهق أرواح البعض منهم ، ممـا أعجزهم عن أداء مهامهم القتالية فى الوقت الذى قدره قادتهم الذين أرسلوهم الى تلك الحرب !

من بين ضحايا تلك الحرب ، قائد القوات الخاصة لوزارة الداخلية ، الذى قتل فى تلك المعركة غير المتكافئة ! مما دعا الحكومة الروسية وقيادتها العسكرية الى تغيير التكتيك الحربى - حسب ما تقول مصادر المقاتلين الشاشان - فبدلا من محاولة الاجتياح الانتحارى بالدبابات لمدينة جروزنى ، تتولى الطائرات والمدفعية والدبابات عن بعد ، تدمير العاصمة الشاشانية مبنى فمبنى ! وبالتالى تتحول المدينة إلى تل جديد من الخرائب، مثلها مثل الجبال التى حولها، التى ينطلق منها « ذئاب الجبال » من المقاتلين الشاشان الأشداء ، الذين دوخوا الجيش الروسى

القيصرى طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، تحت قيادة الشيخ منصور عشرمة ثم الامام شامل ، حتى اضطر الأخير الى الاستسلام فى عام ١٨٥٩ .

وغير بعيد اذا ما استمرت الحرب على هذا النحو ، أن تلحق بالشاشان فيها جمهوريات القوقاز الاسلامية الأخرى مثل داغستان (موطن الامام شامل) ، انجوشيا، وأوسيتيا الشمالية ، فضلا عن سائر الأقاليم الاسلامية فى الاتحاد الروسى ، مثل تتارستان وبشكوريا ، وغيرهما ، مما تخشى الحكومة الروسية أن تمتد اليها ذات النزعة الانفصالية التى سيطرت على الشاشان ، ولا يدرى أحد ما اذا كانت حرب الشاشان ، سوف توقف تلك النزعة أم تقويها ، أما اذا تحولت تلك الحرب الى أفغانستان أخرى فمعنى ذلك أنه اذا كانت أفغانستان الأصلية قد تسببت أو كانت أحد أسباب انهيار الاتحاد السوفييتى ، فغير بعيد أن تكون أفغانستان الثانية أو الشاشان هى السبب فى انهيار الاتحاد الروسى سواء بسواء !

سجن الشعوب

أعقل الجنرالات الروس ، هو الذى رفض أن يتقدم بقواته ومدافعه ودباباته لاقتحام عاصمة الشاشان ، وأن يدوس بآلاته الضخمة مئات المواطنين الذين سدوا الطرق أمامه بأجسادهم ، وعلم أنه إنما يواجه شعبا يرفض التبعية لروسيا ، وليس مجرد عصابات مسلحة متمردة على القانون كما تدعى الحكومة الروسية ، واعتبر بالتالى أن غزو الشاشان على هذا النحو ، عمل مخالف للدستور ، وكان جزاؤه الطرد من عمله هو واثنين من أكبر القواد العسكريين الروس المعارضين لتلك الحرب فى موسكو ، وربما كان قول الجنرال المذكور عن مخالفة الدستور غير دقيق من الناحية الشكلية اذا كان المقصود هو « دستور يلتسين » ، الذى صدر منذ أكثر قليلا من عام واحد ، والذى تم الاستفتاء عليه بطريقة « غير دستورية » طبقا للأعراف الروسية ، التى كانت تقضى بأن يكون عدد الموافقين على الدستور أكثر من نصف من لهم حق التصويت ، ولكن يلتسين اكتفى بموافقة أكثر قليلا من نصف عدد من أدلوا بأصواتهم فى الاستفتاء وهم أقل بكثير من عدد من لهم حق التصويت ، ولكن هذا الدستور مرّ فى غمرة الأحداث المأساوية التى اقترنت بقصف البرلمان السابق وإجبار المعارضين على الخروج منه بالقوة!

ربما يكون ما يقصده الجنرال هو مخالفة هذا الغزو بالحجم والضراوة التى تم بها ، لحقوق الانسان ، ولما هو متعارف عليه فى أسلوب معاملة الدول لرعاياها ، أو لمن

تعتبرهم رعاياها ، وهو فى واقع الأمر عدوان صارخ على شعب صغير مخالف فى كل شىء لشعب الدولة الكبرى التى توقع به هذا النكال ، وماضيه يشهد بأن رفض الاحتلال الروسى - كما ينبغى أن تسمى الأمور - كان هو تراثه التاريخى القريب ، وكان من طبيعة الأمور أن يطلب الاستقلال التام بعد الانهيار التاريخى الذى حدث للدولة الكبرى ، التى كانت بلاده على صورة ما ، جزءا منها ، أعنى دولة الاتحاد السوفييتى .

فطبقا لدستور تلك الدولة ، كانت الشاشان جمهورية ذات حكم ذاتى فى جمهورية روسيا السوفييتية التى هى إحدى جمهوريات الاتحاد السوفييتى ، الذى كان يتشكل من بضع عشرة جمهورية المفروض فيها أنها متساوية فى الحقوق ، ولكل منها حق الانفصال عن الاتحاد ، أما الجمهوريات ذات الحكم الذاتى فلم يكن لها هذا الحق .

والواقع أن دستور الاتحاد السوفييتى قد سقط بسقوطه ، هو الذى كان ينظم العلاقة بين مختلف الشعوب التى تعيش ، أو كانت تعيش فى إطار تلك الدولة الكبرى، فاذا كان بوريس يلتسين ، قد أقدم مع الرئيسين السابقين لكل من أوكرانيا وبيلوروسيا على إلغاء معاهدة الاتحاد السوفييتى ، وعدم الموافقة على المعاهدة البديلة التى اقترحها ميخائيل جورباتشوف ، آخر رئيس لهذا الاتحاد ، فمن الذى أعطاه الحق فى أن يرث ترتيبات الدستور المذكور للجمهوريات ذات الحكم الذاتى التى يغلب على تكوينها العرقى والثقافى ما يخالف الأغلبية الروسية !

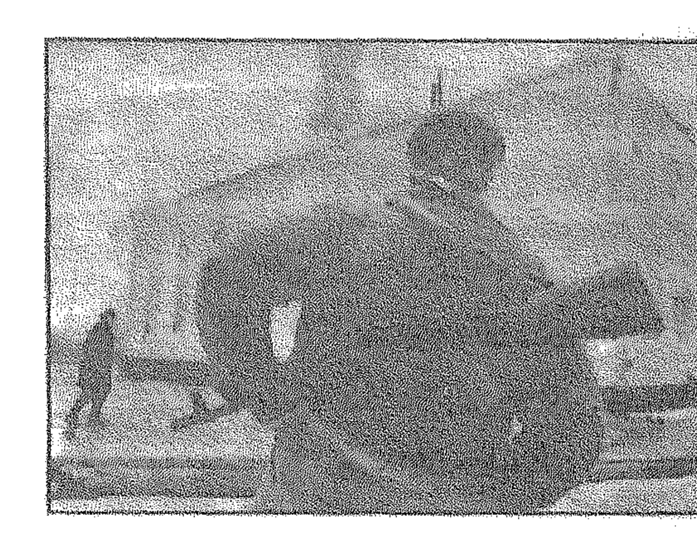
على أن الموضوع أخطر من هذا الجدل الفقهى حول الدساتير : فالبداية كانت فى أسلوب تكوين الامبراطورية الروسية فى العهد القيصرى قبل سقوطها فى عام ١٩١٧، لقد كانت هذه الامبراطورية تتوسع فى الأراضى المجاورة لها ، ولم تكن لها ممتلكات وراء البحار ، مثل الامبراطوريات الأوربية الأخرى ، وكانت كل دولة أو جزء من دولة تقع تحت سيطرة القوات الروسية فى آسيا أو أوربا تعتبر جزءا من الدولة الروسية ويسرى عليها حكمها ، حتى أصبح أكثر من نصف سكان تلك الدولة من الأجناس غير الروسية ، لغاتهم غير لغتها ، وعقائدهم غير عقيدتها المسيحية الأرثوذكسية ، كان من بينهم فى بولندا المسيحيون الكاثوليك وكذلك فى أوكرانيا وغيرها من التوابع الأوربية ، والمسلمون فى التوابع الآسيوية ، واليهود، الذين ينتمون تاريخيا الى دولة الخزر البائدة فى القوقاز .

وفى أوائل القرن التاسع عشر ، بعد الحروب النابوليونية ، وانتشار الفكرة القومية،

شرع القيصر نقولا الأول فى فرض سياسة الترويس على الأجناس غير الروسية من رعاياها ، والتى كانت شروطها الثلاثة هى التكلم باللغة الروسية، وارتداء الزى الروسى ، واعتناق المذهب الأرثوذكسى من العقيدة المسيحية ، وبالطبع قاوم أبناء الأجناس المخالفة وأتباع العقائد الأخرى هذه السياسة، فلحق النكال بهم على شكل فظيع فى سائر أرجاء الامبراطورية الروسية المترامية الأطراف ، وكان ذلك من أهم أسباب الثورة على القيصرية ، وأطلق الثوار على تلك الامبراطورية اسم « سجن الشعوب » لما تلقاه الأجناس التابعة لها من قهر مرير.

بعد الثورة البلشفية فى عام ١٩١٧ ، اصطنعت قيادتها صيغة « اتحاد الجمهوريات السوفييتية الاشتراكية » اسما لتلك الامبراطورية ، تقوم على أساس تشكيل هذا الاتحاد من جمهوريات مستقلة ذات حقوق متساوية بما فيها حق تقرير المصير ، أو الانفصال ، وبالفعل انفصلت عنها فى أوربا كل من فنلندا وبولندا ودويلات البلطيق الثلاث لاتفيا ولتوانيا واستونيا ، وإن كان ستالين قد أعاد هذه الثلاث كجمهوريات مستقلة فى الاتحاد السوفييتى ، بموجب معاهدة عدم الاعتداء التى لم تدم طويلا بينه وبين هتلر زعيم ألمانيا النازية ، وذلك قبيل الحرب العالمية الثانية .

وبغض النظر عن أية عيوب أخرى سابقة أو لاحقة للنظام السوفييتى ، فإن المساواة ما بين الجنس الروسى والأجناس الأخرى فى ظل هذا النظام كانت حقيقة مؤكدة ، فيما عدا امتياز الروس فى أن لغتهم كانت هى لغة الاتحاد ، مع السماح الى حد كبير للقوميات غير الروسية باستعمال لغاتها المحلية وإحياء ثقافاتها القومية ، فى ظل الالتزام بالمبادىء الاشتراكية ، التى لا تقضى بالمساواة ما بين مختلف الأجناس مهما اختلفت لغاتها أو ألوانها أو عقائدها فحسب ، بل بالمساواة التامة بين جميع البشر فى كل الحقوق ، وفى المسألة القومية بالتحديد كانت الدولة السوفييتية تأمل فى أن تحل « المواطنة السوفييتية » بالتدريج محل الفوارق العرقية ما بين مختلف سكان الاتحاد السوفييتى ، وبحكم هذه المواطنة والضرورات العملية الاقتصادية والعسكرية ... الخ انتشر المواطنون الروس فى مختلف الجمهوريات غير الروسية بصفتهم مواطنين لا حكاما ، وعلى العكس ، أصبحت المدن الروسية وخاصة موسكو ، تعج بأبناء القوميات الأخرى من غير الروس ، بمن فيهم الحاكم الأعلى ، أى سكرتير الحزب الشيوعى السوفييتى ، مثل ستالين القادم من جورجيا ، وخلفه نيكيتا



خروشوف القادم من أوكرانيا ، ذلك فضلا عن لينين ذاته مؤسس الدولة السوفييتية الذى ينتمى الى عائلة تترية جرى عليها الترويس !

وفى أواخر حياة الاتحاد السوفييتى ،، أى فى عهد ميخائيل جورباتشوف ، الذى شرع سياسة البريسترويكا فى منتصف عقد الثمانينيات ، تخلص النظام السوفييتى، من أقسى « شروره » وهو ديكتاتورية البروليتاريا ، وأصبح على أبواب عهد ديموقراطى جديد ، تقترن فيه الحرية السياسية بالمساواة الاشتراكية ، ومن أجل التوافق مع هذا العهد تمت صياغة معاهدة جديدة للاتحاد ما بين الجمهوريات السوفييتية تعطيها قدرا أكبر من الاستقلال السياسى والاقتصادى .

ولكن محاولة الانقلاب على جورباتشوف والبريسترويكا فى جانب القوى المحافظة فى أغسطس عام ١٩٩١ ، منعت هذا العهد من الظهور وهوت بأسهم جورباتشوف ، ودفعت الى المقدمة بالرئيس المنتخب لجمهورية روسيا باعتباره المدافع الأول عن الديموقراطية وهو بوريس يلتسين الذى اعتلى ظهر دبابة أمام مبنى البرلمان الروسى وراح يخطب فى الجماهير منددا بمحاولة الانقلاب داعيا الجماهير إلى الدفاع عن الديمقراطية الوليدة واستجابت له الجماهير وأدرك الجنود فى الشوارع حرج موقفهم لو أطلقوا النار على مواطنيهم وسقطت محاولة الانقلاب ونقل الغرب رهانه السياسى على بوريس يلتسين بدلا من جورباتشوف !

وفى أواخر العام ذاته عام ١٩٩١ التقى يلتسين مع رئيس أوكرانيا وبلوروسيا كما سبقت الاشارة وقرروا إلغاء الاتحاد السوفييتى وإقامة الاتحاد السلافى بدلا منه ما بين جمهورياتهم الثلاث التى يغلب عليها العنصر السلافى أوالصقلبى كما يسمى عندنا بالعربية ثم عاد الثلاثة فوافقوا على طلب تقدمت به معظم الجمهوريات السوفييتية السابقة غير السلافية الى إنشاء كومنولث الدولة المستقلة وهى رابطة واهنة العرى لا تقاس بالاتحاد السوفييتى السابق .

ولقد جرى القول فى أروقة كثيرة وقتها

بأن الدافع الرئيسى لحل الاتحاد السوفييتى هو أن التوازن الديموجرافى داخله قد شرع يميل لصالح أبناء الجمهوريات الآسيوية الاسلامية الذين يتوالدون بمعدلات مرتفعة بالقياس إلى أبناء الجمهوريات الأوربية المسيحية .

وترتب على خروج الجمهوريات الاسلامية من الاتحادمع روسيا أن شعر سائر المسلمين من أبناء الجمهوريات الصغيرة ذات الحكم الذاتى بالغربة عن المحيط السلافى المتمثل فى الاتحاد الروسى غير السوفييتى وأن عليهم أن يعتبروا أنفسهم أقليات « روسية » وليست سوفييتية ! وفرق واضح بين الانتماء إلى دولة كبرى يسودها مذهب المساواة ، واخرى تسودها نزعة عرقية واضحة ! وخاصة بعد أن تجلت عداوة هذه النزعة للإسلام والمسلمين فى التأييد الصارخ من جانب الدولة الروسية « لاخوانهم » من الصرب السلاف الأرثوذكس المسلمين من سكان البوسنة والهرسك !

إن جمهورية الشاشان تواجه الآن موقفا شبيها بموقف البوسنة والهرسك باستثناء كونها تواجه التجمع السلافى الأكبر فى روسيا ذاتها !

ولكن التقاليد الاشتراكية التي لم تمت تماما فى المجتمع الروسى ، بل وقيم الديموقراطية المكتسبة حديثا تجعل المعارضة لما أقدم عليه يلتسين من شن هذا الهجوم العسكرى الضارى على ذلك الشعب الصغير، تنتظم صفوف كثير من أبناء الشعب الروسى وقادته السياسيين والعسكريين بمن فيهم حزب « خيار روسيا» المؤيد الأول لبوريس يلتسين داخل البرلمان الروسى وفى الواقع تذكر مجلة «نيوزويك» الأمريكية أن التأييد الوحيد لتلك الحرب من داخل البرلمان ، إنما يأتى من جانب الحزب اليمينى المتطرف الذى يتزعمه السياسى « الفاشستى » النزعة «فلاديمير جيرونوفسكى » وتقول على سبيل السخرية إنه قد أصبح المنافس الأول ليلتسين فى الانتخابات المقبلة ، لان الناس وقتها سوف تترك الصورة وتلجأ إلى الأصل ! هذا إذا غلبت النزعة القومية المتعصبة ، أما الخيار الديمقراطى الحقيقى فالارجح أن يكون غير ذلك بالمرة وغير بعيد أن تكون أداته العاجلة من جانب العسكريين المشمئزين مما دفعوا إليه !

٢٠ عاما على رحيلها

انقطاع فن الغناء العربى بعد أم كلثوم

بقلم : كمال النجمى

يبدو أنه قد طال ابتعادنا عن أم كلثوم ، أو ابتعاد أم كلثوم عنا ، فبعد عشرين عاما من رحيلها تتضارب حولها الآراء الفنية وغير الفنية ، ويقول كل، ما يشاء ، حتى إن آخر كلام قرأته فى بعض الصحف عنها قبل أسابيع قلائل من ذكراها العشرين، انها كانت تلميذة لبعض ملحنيها ، تتعلم منهم ، وتقلدهم ، ولا طاقة لها بعمل شىء دون مساعدتهم لها .. وهذا كلام يدل على أن أم كلثوم قد ابتعدت عنا فعلا ، وأننا ابتعدنا عن أم كلثوم أكثر مما ابتعدت عنا ! ..

فالذى ينبغى أن نذكره أن الملحنين المصريين قد أتاح لهم صوت أم كلثوم فرصة تجديد ألحانهم وتطويرها ، بل تطوير الغناء العربى كله ومحاولة خلقه من جديد ، واستصلاح أرضه التى أصابها «التصحر» فى مئات السنين بعد سقوط بغداد فى أيدى التتار سنة ٦٥٦ «هـ» - ١٢٥٨ «م» واندثار صناعة الغناء العربى هناك ..

وفى عصر النهضة المصرية منذ أيام محمد على باشا بدأت عودة الغناء العربى خطوة .. خطوة الى أسلوبه العربى الأول ، وأضاف إليه اساليب جديدة ، وأسهمت أم كلثوم بعبقريتها صوتا وأداء فى خلق هذه الأساليب الجديدة ، لا فى الغناء وحده بل فى العزف والايقاع أيضا ، فإن كبير ضاربى القانون الأستاذ الكبير محمد عبده صالح - رحمه الله - لم يبلغ أوج نبوغه إلا فى «أوركسترا» أم كلثوم ، تأثرا بنبوغها فى الصوت والأداء ، وكذلك عازف الكمان الكبير المرحوم أحمد الحفناوى الذى سئل عن سر براعته فقال إن جلوسه فى «تخت» أم كلثوم هو



السر ، بل إن المرحوم ابراهيم عفيفى شيخ «الايقاع» وضارب الدف الفذ ، ومخترع الإيقاعات والضروب ، قال بصراحة إن أم كلثوم هى التى ألهمته بصوتها وأدائها ما استنبطه من أساليب جديدة فى الإيقاع ، وهذا صحيح ، فإن ابراهيم عفيفى - رحمه الله - لبث يعمل فى «تخت» منيرة المهدية سنوات طـــــوالا ، ولكن أدواته الفنية لم تكتمل إلا فى تخت أم كلثوم .

الجائزة التقديرية

وفى الستينيات - على ما أتذكر - اقترح بعض أهل الفن على المجلس الأعلى للفنون والآداب ، أن يهدى إلى أم كلثوم ما يسمى بالجائزة التقديرية ، فاعترض على ذلك المرحوم الدكتور حسين فوزى - عاشق الموسيقى الأوربية وعدو الموسيقى العربية - زاعما أن الجائزة للمبدعين فقط ، وهم مؤلفو الموسيقى ، وليست للمغنيات اللاتى يقتصر جهدهن على أداء الألحان ..

وقد فندنا هذا الرأى فى حينه وكتبنا أن أم كلثوم تشترك بصوتها وأدائها اشتراكا جوهريا لايمكن الاستغناء عنه ، فى خلق الألحان ، الى الحد الذى يجعل السامع لايتصور هذه الألحان ، إلا بصوتها وأدائها ومشاركتها الأساسية فى تشكيلها وإقرارها على الصيغة النهائية التى تصل الى المستمعين ..

إن أم كلثوم - رحمها الله - كانت تأخذ اللحن فتكلثمه ، أى تجعله كلثومى الصورة والمذاق واللون والرائحة ، وتهيىء له عمليات فنية دقيقة متأنية حتى تجلوه آخر الأمر فى صورته الكلثومية الخاصة التى تهبط على المستمع من المحل الأرفع ، ورقاء ذات تعزز وتمنع ، كما يقول ابن سينا فى وصف هبوط الروح الى جسد الإنسان الحى ..

فأم كلثوم إذن قد تعلم منها ملحنوها والعازفون فى تختها ، كما تعلمت هى منهم ، وبخاصة من ملحنيها الأوائل وعلى رأسهم الشيخ أبى العلاء محمد وأحمد صبري النحريدى مساعد طبيب الأسنان الذى كان ملحنا هاويا من ابرع الملحنين .. بل إن أم كلثوم تعلمت حتى ممن لم تلتق بهم من مطربى وملحنى جيل عبده الحامولى ومحمد عثمان ومحمد عبد الرحيم المسلوب ، وحسبك أن تستمع منها إلى قصيدة «أكذب نفسى عنك فى كل ما أرى» .. فهذه القصيدة قد لحنها عبده الحامولى (المتوفى سنة ١٩٠١) وسجلها على اسطوانة تلميذه الشيخ يوسف المنيلاوى سنة ١٩١٠ ثم غنتها أم كلثوم بعد ذلك بعشرين عاما نقلا عن اسطوانة الشيخ المنيلاوى .. والمقارنة بين أم كلثوم والمنيلاوى تبين ما كانت تضيفه أم كلثوم

الى الغناء القديم فى مطلع حياتها الفنية ، أما بعد أن أشتهرت وصارت «كوكب الشرق» فإن مشاركتها فى صياغة الألحان وطرق أدائها ، بل واختيار مقاماتها وايقاعاتها ، كانت جزءا أساسيا من هذه الألحان ، بعكس ما كان يتصور الدكتور حسين فوزى وجماعة الكارهين للغناء العربى ، وكان لهم فى ذلك الوقت ضجيج وألفاظ رنانة حول الموسيقى والغناء ، وكان هدفهم إلغاء الغناء العربى وإحلال الغناء الأوربى فى مكانه، فإن تعذر ذلك فلا أقل من توسيع مجال الغناء الأوربى بألوانه المختلفة ، وتضييق مساحة الغناء العربى ، وفى مقدمته غناء أم كلثوم ! ..

بدأت رحلة أم كلثوم فى عالم الغناء منذ ثمانين عاما تقريبا بداية متواضعة طافت خلالها مع أبيها وأخيها أنحاء الريف المصرى فى دلتا النيل طوافا شاقا قليل الجدوى استغرق بضع سنوات من طفولة أم كلثوم وصباها الباكر حتى أتيح لها وهى فى نحو السادسة عشرة من عمرها أن تغنى لأول مرة فى مكان قريب من القاهرة ، إذ دعيت مع والدها وشقيقها لإحياء «ليلة المولد» فى دار بعض البكوات فى ضاحية حلوان الهادئة التى دخلت الآن فى نطاق القاهرة الكبرى ذات الضجيج والعجيج ! ..

كانت هذه هى فرصتها الأولى فى القاهرة أو على مقربة منها سنة ١٩١٤ قبل الحرب العالمية الأولى بأسابيع قليلة وبهرت الصبية بصوتها وأدائها فى الإنشاد الدينى كل الحاضرين وبخاصة الشيخ اسماعيل سكر شـــيخ المنشدين فى وقته وأستاذ جميع مشايخ الإنشاد فيما بعد ومنهم الشـــــيخ زكريا أحمد الذى صار من ملحنى أم كلثوم ...

وسئل أبوها يومئذ عن اسمها فقال : «كلثوم» وكان اسمها كذلك على لسان والدها منذ أن بدأت تشاركه حرفة الانشاد مرتدية زيا رجاليا ، كأنما كان أبوها يحاول اخفاء حقيقتها الأنثوية .

● الغناء الدنيوى

وظل اسمها كذلك حتى غنت فى «مولد الحسين» بحى الأزهر فى القاهرة لأول مرة سنة ١٩١٩ بمبادرة من الشيخ زكريا أحمد الذى كان هدفه تعريف جمهور القاهرة بهذا الصوت الجديد وتشجيع صاحبته على الخروج قليلا من الانشاد الدينى الى الغناء الدنيوى وسأله الناس عن اسمها فقال زكريا : «أم كلثوم» ولم يستسغ الناس اسمها لأول وهلة فهى فتاة صغيرة السن ، ضئيلة القدّ ، غير متزوجة .. فمن أين لها لقب «أم» الذي يسبق كلمة «كلثوم» ؟

وكأنهم ظنوا أن أم كلثوم المطربة الصغيرة هى أول فتاة تُسمى بهذا الاسم العربى العريق ! ..

ثم دار الزمان بسرعة ، وخلعت المطربة السمراء البدوية الصغيرة ملابسها «التنكرية» وغنت على نغمات «التخت» بعد أن كان صوتها هو كل عدتها فى الغناء ، وصارت «أم كلثوم» من أشهر الاسماء فى مصر والوطن العربى خلال سنوات معدودات وتقافزت حولها خلال العشرينيات وأوائل الثلاثينيات مغنيات كثيرات يحسدنها على نجاحها العظيم ، ويحاولن مطاولتها أو منافستها ..

وأطلقت إحداهن على نفسها اسم «أم كلثوم» ... ونزلت الى ميدان الغناء متحدية أم كلثوم الحقيقية التى لم تجد بدا من توزيع اعلانات باليد - نشرتها الصحف بعد ذلك - تقول فيها ما معناه :

«أنا وحدى أم كلثوم الأصلية وأنا أم كلثوم ابراهيم البلتاجى وأما الأخريات فإنهن أمهات لكلثوم زائفات لا يعترف كلثوم بأمومتهن فن الغناء»

۞ المعركة الأولى

تلك كانت أول معركة خاضتها أم كلثوم للدفاع عن اسمها - مجرد اسمها - فإن اللاتى لم يستطعن أن ينتزعن منها صوتها قررن أن ينتزعن اسمها ، كأنما الاسم يستطيع أن يقتل الاسم الصحيح ..

وكلثوم الذى أرادت المطربات انتزاعه من أم كلثوم ليس هو عمرو بن كلثوم الشاعر الجاهلى المشهور صاحب المعلقة التى تقول : «ألا هبى بصحنك فاصبحينا» .. ولكن الكلثوم - وقد عنى العقاد بتعريفه - هو الراية الحريرية ، يرفعها الجندى فوق رأسه في الحرب ، فلا غرو أن كانت أم كلثوم فى عصرها وبعد عصرها هى راية الحرير الخفاقة فى سماء الغناء العربى ..

كان ظهور أم كلثوم فى «الكشك» الملحق بحديقة الأزبكية سنة ١٩٢٣ ، أو قبلها بقليل ، إيذانا ببداية عصر جديد فى الغناء العربى ، وانقضاء عصر قديم ..

ولو كانت أم كلثوم مجرد صوت جميل ، أو فائق الجمال ، يغنى بأساليب العصر الذى ظهر فيه ، ولا يزيد عليها شيئا ، ولا يغير ولا يبدل فيها قليلا ولا كثيرا ، ولا يضع جديدا فى مكان القديم ، ولا يحيى أرضا مواتا ، ولا يزرع صحراء قاحلة .. لما كان لأم كلثوم أثر فى الغناء العربى طوال حياتها ، وبعد حياتها ، ولوجدنا الغناء العربى الآن واقفا فى مكانه الذى كان فيه عندما تقدمت أم كلثوم الى جمهور قليل فى «الكشك» الخشبى بالأزبكية ، تغنى له بلا آلات موسيقية تحف من حولها ، وبلا



زينة ولا بهرج من أى لون ، مرتدية ملابس فتى أعرابى يضع على رأسه عقالا ذا أضلاع ، ويخبّ فى جبة وقفطان ، وفى قدميه حذاء ثقيل كأنه من أحذية الجند فى ميدان القتال ! ..

كان ذلك فى أوائل العشرينيات ، وقد توقف الغناء العربى بعد وفاة محمد عثمان وعبده الحامولى وسيد درويش ، وأوشك أن يرتد الى الوراء مرة أخرى ، عائدا الى العصر العثمانى ، وسيطرت على الساحة الغنائية فى ملاهى العتبة الخضراء وعماد الدين والأزبكية وروض الفرج والهرم طقاطيق الملحن محمد على لعبة مخترع قالب «الطقطوقة» وطقاطيق زملائه وتلاميذه ممن أخذوا عنه هذا القالب الرشيق الجديد فملأوا به الدنيا وشغلوا الناس ، وتربعت على عرش الطرب «عوالم» ساطعات أمثال منيرة المهدية ونعيمة المصرية وأسماء الكمسارية وتوحيدة وغيرهن ممن كان الغناء عندهن مزيجا من الرقص والصراخ الغجرى .

ثم اكتملت بتحرير الغناء العربى والشعر العربى ، ثورة مزدوجة لهذين الفنين العربيين العريقين ردت إليهما عروبتهما الصميمة وجها ويدا ولسانا وارتبط ظهور أم كلثوم بتصاعد الثورة الثقافية القومية ، وكان صوتها من أكبر عوامل النجاح فى الجانب المتعلق بالغناء والموسيقى من هذه الثورة .

وقد كان هذا التحول الفنى الأدبى عاصفة تاريخية اكتسحت الهشيم القديم ، وكانت أم كلثوم – فى الغناء رمز هذا التحول ، والمثل المتوهج أمام عيون المطربين والمطربات ، فضلا عن ملايين المستمعين ..

ومنذ أواخر العشرينيات بدا واضحا أن مستقبل الغناء المصرى والعربى بوجه عام متعلق بالصوتين الجيدين أم كلثوم وعبد الوهاب حتى قال أمير الشعراء أحمد شوقى يخاطب الملك أحمد فؤاد عند افتتاح معهد الموسيقى العربية الذى بنى على الطراز الأندلسى وسط القاهرة فى أواخر العشرينيات :

لما بنيت الأيك واســــــــــتوهبته

بعث الهزار وأرســـــــــــل الورقاء

والأيك هو معهد الموسيقى ، يشبهه شوقى بالأيكة التى تأوى إليها الاطيار المغردة ... أما «الهزار» بفتح الهاء . فهو محمد عبد الوهاب الذى كان صوته حينذاك فى قمة صفائه ونضجه ، قبل أن يعدو عليه الزمان ويفقده خصائصه الجمالية .... وأما «الورقاء» أي الحمامة الساجعة فهى أم كلثوم .

هكذا حصر شوقى أمل الغناء المصرى فى التطور والتجدد والتمسك بالنهج العربى فى أم كلثوم وعبد الوهاب ، وتجاهل المطربين والمطربات الذين كانت أسماؤهم فى تلك الايام تدوى كالطبول .

فما هو فن أم كلثوم الذى انتصر على الفن القديم ؟! ... ولماذا انهزم ذلك الفن القديم بسرعة فلم يبق فى الساحة الا اسلوب أم كلثوم ، وانطلقت كل مغنية تريد البقاء فى المضمار تبحث عن شىء تأخذه من فن أم كلثوم لكى يوافق المستمعون على بقائها فى عصر أم كلثوم .

أما صوت أم كلثوم فجاءت به من حلقات الانشاد الدينى مدربا على أصول الغناء العربى الكلاسيكى.

وكأنما كانت الباحثة الموسيقية اللبنانية سلمى فضل الله الأسمر تتحدث فى كتابها «الغناء الكلاسيكى العربى» عن صوت أم كلثوم حين قالت : «فى الغناء الكلاسيكى العربى يرتكز رنين الصوت على الاصدار المشترك بين مطنات الحنجرة والرأس والصدر على السواء حتى يأتى الغناء قويا حارا لاسيما والتنفس يرتكز على جوانب أضلاع قفص الصدر والحجاب الحاجز . وهذا الغناء هو الأفضل اذ ينطلق الصوت من مزمار الحنجرة وينتشر فى جميع المطنات ، خصوصا فى الجزء الواقع بين الفك الأسفل والجزء الأعلى للصدر كأن تنتشر التموجات الصوتية فى الجيوب السفلى للرأس والأضلع العليا للصدر .. أما التطريزات – الزخرفات – الصوتية

فتحصل بتقلص أعضاء الحنجرة ، وقد لوحظت أهمية الجهاز العصبى فى اصدار الصوت من الحنجرة ... وفى الغناء العربى يكون للصوت حجم رحب ، ويجب تمرين تجاويف الفم مع الحروف اللينة لتكبيرها ، الى جانب ملء الصدر بالتنفس الكامل لتقوية اصدار النغمات» .

هذه الكلمات تنطبق على صوت أم كلثوم ، ومعنى ذلك ان أم كلثوم غنت بأسلوب يجمع بين الاصول الكلاسيكية للغناء العربى والغناء الأوروبى مع كونها مطربة عربية خالصة العروبة ، يمتلىء غناؤها بأرباع الأصوات المفعمة بالطرب ، وتحرص فى غنائها على التطبيق الصارم للعروض الشعرى والعروض الموسيقى العربى معا ، وإعطاء الألفاظ العربية حقها كاملا .

عبقرية أم كلثوم

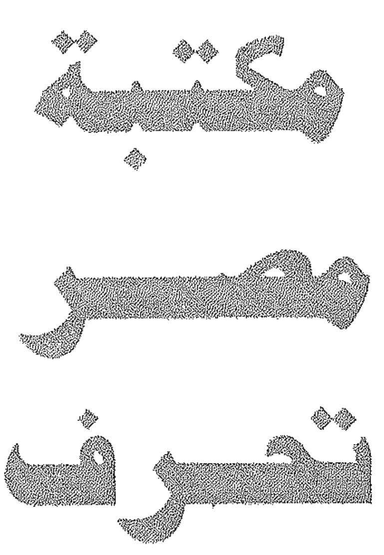
وهذه الطريقة الكلثومية فى الأداء التى تعلمتها باجتهادها وعبقريتها الخاصة هى التى جعلت مغنيات الأوبرا المصريات يبدين اعجابهن بها ، حتى قالت المرحومة أميرة كامل - مطربة الاوبرا الراحلة - فى بعض احاديثها : «إن أم كلثوم تغنى بالطريقة العالمية» أي بالطريقة التى لا تجد حتى مطربات الأوبرا مطعنا فنيا عليها ، وهذه شهادة من مطربة اوبرالية قديرة ذات دلالة كبيرة .

وقد وصلت أم كلثوم الى هذا المستوى الفنى الرفيع الفريد فى الوقت الذى كانت فيه مطربات القاهرة المشهورات، مجرد «عوالم» أو «اسطوات» يسطعن فى الأفراح والليالى الملاح ويخلطن غناءهن البدائي بالرقص والزغاريد ورش الملح على رؤوس العرائس حتى يطردن عنهن الحسد ويجلبن لهن الحظ السعيد .

ومن أسف أن هذا المجد العظيم كله يوشك أن يصبح مجرد تاريخ بعد مرور عشرين عاما فقط على رحيل أم كلثوم ، فقد اكتسحت موجة الغناء الهابط كل شيء، وزاد من ضراوتها أنها جزء من نظام عالمى جديد للغناء الهابط يكتسح العالم الآن ، وقد يستمر مرحلة تاريخية طويلة ، ونرجو أن تكون قصيرة حتى يعود الغناء العربى فنا جميلا كما كان فى عصر أم كلثوم ! ..

لقد دارت الأيام بسرعة شديدة حتى أن عشرين عاما بعد رحيل أم كلثوم كانت كافية لانقطاع فن الغناء العربى ، أو صناعة الغناء العربى التى قال عنها ابن خلدون فى مقدمته : «أول ما ينقطع عند انقطاع العمران ، صناعة الغناء» ..

والعمران الذى كان يعنيه ابن خلدون ليس هو بناء العمائر والصروح المردة ، ولكنه بناء المجتمع ، وبناء الإنسان ! ..



مكتبة مصر تحرف أعمال نجيب محفوظ !!

■ نجيب محفوظ يدين المساس بأسلوب الكاتب ويعتبره عدوانا على النص والمؤلف

■ ١٤٩ تغييرا فى « السمان والخريف » و ٨٨ فى بداية ونهاية !!

تحقيق : حلمى النمنم

لم يتوقف العبث فى طباعة ونشر أعمال كبار الأدباء عند روايات إحسان عبد القدوس ويوسف إدريس فقط ولكنه امتد إلى بعض أعمال عميد الرواية العربية نجيب محفوظ، فقد جرى العبث فى رواياته « بداية ونهاية » و«السمان والخريف» حيث تبين لنا وقوع أكثر من ١٠٠ تغيير فى النص الأصلى للسمان والخريف ـ تحديدا فى ١١٩ ـ وفى رواية « بداية ونهاية » وقع ٨٨ تغييرا وذلك بعد استبعاد التغييرات التى يبدو واضحا أنها وقعت بسبب الأخطاء المطبعية ، شملت التغييرات حذف فى بعض الجمل أو العبارات وأجزاء من الحوارات كما تم استبدال بعض الكلمات بمرادفات لغوية أخرى .

ويمكننا القول إن التغييرات التى وقعت لم تكن تستهدف تغيير المعنى العام للرواية كما هو الحال مع « أنا حرة » لاحسان عبد القدوس ـ ولكنها هنا تؤدى إلى تغيير معنى بعض الفقرات وإهدار جماليات النص الأدبى.

السمان والخريف

● ولنتوقف أولا أمام «السمان والخريف» فى الفصل «١٣».. يدور حوار بين بطل الرواية «عيسى» وصديقه سمير عبدالباقى.. يقول عيسى:-

– غير أنك لا تقتل فيه جسدك أنت ولكن أجساد الآخرين.

فيرد سمير قائلا:

– اقترح عليك أن تنتقى نوعا من الجرائم الجنسية.

ولكن فى الطبعة الجديدة ورد هذا الحوار صفحة ٧٣ – بعد أن حذف منه رد سمير الأخير.

بداية ونهاية

أما فى رواية «بداية ونهاية» الفصل السابع يقول الكاتب «وإنه لموقف يستوجب أن يألفه المرء حتى يخرج منه بطائل» ولكن فى الطبعة الجديدة – ص ٢٨ – أصبحت العبارة و«إنه لموقف يستوجب أن تألفه». فى الفصل «٥٢» يقول الكاتب:

«ولكن لم تغب عنه دقة موقفه لحظة واحدة من بادئ الأمر فلم يكن يغفل عن متاعبه..»

وفى الطبعة الجديدة ص ٢١٠ صارت كما يلى «ولكن لم تغب عنه متاعبه».

فى الفصل «٧٣» يقول الكاتب «وسائل نفسه هل يصارح أخاه بماطرأ على نفسه من تغير وتطور؟ ولكنه جفل عن هذا وأجله إلى المستقبل». أما فى الطبعة الجديدة – ص ٢٩٦ أصبحت الصياغة «وسائل نفسه هل يصارح أخاه بما طرأه فى نفسه».

وقد أنكر د. صلاح السحار مدير النشر في الدار التى تصدر أعمال نجيب محفوظ أن يكون قد تم أى تغيير فى أعمال الكاتب الكبير وحين واجهته ببعض النصوص قال «فى أثناء الطبع كانت تسقط بعض الكلمات فكنا نتصل بالأستاذ نجيب ونخبره بأننا سنكمل نحن ماسقط فلم يكن يمانع .. لكن الأستاذ نجيب نفى ذلك بحدة قائلا « لم أستأذن فى ذلك أبدا ، ولم أستشر فى شىء وليس من المعقول بالمرة أن يقول أحد لى سنكمل بعض الكلمات وأوافق»

● **إذن بماذا تفسر هذا التغيير؟**

قال نجيب محفوظ : نقدر نفسرها بأنها أخطاء الطباعة الحديثة ، لأن الطباعة زمان كانت بطريقة الجمع التصويرى وكانت أكثر دقة من الآلات الحديثة التى تتميز بأنها كثيرة الأخطاء ـ وربما تكون الطبعات الجديدة « مش بتفوت » على الحاج سعيد السحار خصوصا أن التغيير الذي وقع اقتصر على المساس بتصوير بعض المواقف فقط

● **وأنت ماذا ترجح ؟**

● ● أنا أرجح أن السبب فى حالتى يرجع إلى أن سعيد السحار لايراجع الطبعات الجديدة لأنه معروف بدقته المتناهية فى المراجعة ، ولاننسى إنه من المفروض أن أراجع أنا بنفسى هذه الطبعات ولكن حالتى الصحية لم تعد تسمح بذلك .

● ولكن لن يتيسر دائما أن يراجع المؤلف كتابه وإلا كيف يراجع طه حسين والعقاد ويوسف ادريس وإحسان عبد القدوس أعمالهم الآن ؟

● ● هنا يكون الناشر مثل القاضى لا سلطان عليه إلا ضميره .. أو ماذا نفعل فكروا معى ـ هل ننشىء ، هيئة خاصة لمراجعة الكتب مثل كتب التراث أو التى رحل مؤلفوها عن عالمنا .

● ماحدث فى روايات إحسان عبد القدوس ويوسف إدريس ثم فى أعمالك يثير قلق الكثيرين على أعمال المؤلفين ألا تشعر أنت بالقلق ؟

● ● كل واحد يصبح يقلق من هذه المسألة ، وبينى وبينك أنا أقل قلقا نسبيا.

● لماذا ؟

● ● لأن كتبى ترجمت إلى لغات كثيرة. وبات تشويهها أمرا صعبا .

والسؤال الذى يطرح هنا إذا أراد الباحث الرجوع إلى طبعة موثقة ليدرسها فماذا يراجع .. ؟ ؟ !!

● بماذا تنصحه ؟

● ● هناك أعمالى الكاملة التى

صدرت في بيروت عن « دار العودة » الحقيقة كان الناشر غاية في الأمانة ، تصور أنه كان يطلبني تليفونيا إذا لم يتضح أمامه حرف في سطر : من جهة أخرى فأنا أثق في صداقتي القديمة بسعيد السحار ولذا لا أتصور أن هناك قصد تشويه أي عمل لي .

● حتى لو لم يكن هناك قصد فإن الواقع أن التشويه قد تم ؟

● ● مفيش كلام إنه لم يكن هناك مراجعة دقيقة فإن الأعمال ستتعرض لدرجات متفاوتة من التشويه ولايصح أبدا أن يمس أسلوب الكاتب لأن الأسلوب له حساسيته في العمل الفني ولذا فإن أي تغيير فيه يعتبر عدوانا على النص والمؤلف ، حتى ولو كان التغيير يزيد الأسلوب جمالا لأنه سيعطيه قيمة ليست له، وهذا تزييف تاريخي ، والغلطة المطبعية أيضا تشويه ، صحيح تشويه غير مقصود ، ولكن النتيجة واحدة وهي العدوان على العمل وعلى المؤلف

● ماحدث في رواية أنا حرة لإحسان عبد القدوس يثبت أن العبث بالنص كان مقصودا وبإصرار خاصة مع وجود بعض المجتمعات العربية التي تريد أدبا معدلا، وتكرر العبث في « الحرام » ليوسف إدريس وهذا ماحدث معك ـ فما هو الضمان أن يتوقف ذلك العبث ؟

● فيما يتعلق باحسان عبد القدوس فإنه كان خطأ بالغا أن يتم العبث في العمل وهو خطأ لايجوز الدفاع عنه ولاتبريره على الاطلاق . وأنا سعدت بموقف أحمد ابن احسان وكذلك رجاء أرملة د . يوسف إدريس حين طلب إعدام النسخ ، أما الخوف الحقيقي فهو من تلك البلاد التي تطلب « أدبا مخصوصا » ولاينتظرون حتى يظهر هذا الأدب عندهم بل يعمدوا عن طريق أناس بيننا إلى تشويه الأدب الموجود حاليا . فإذا كان هناك سوق يريد أدبا محافظا فنحذف بعض العبارات والمشاهد من النصوص فقد نفاجأ بسوق آخر يطلب أعمالا فيها إثارة فيدفعون بأعمالنا إلى «منحل » ليعبث بها .

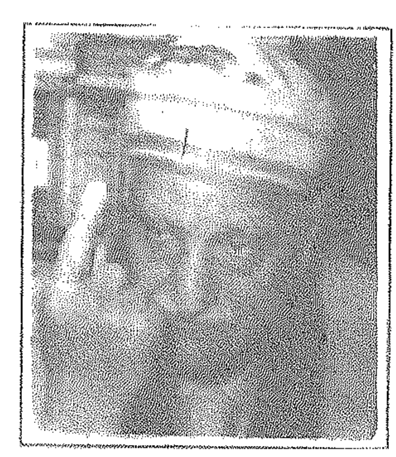
أما الضمانات التي تمنع حدوث ذلك مستقبلا فهي ـ أولا ـ أن يعتبر الاعتداء على النص جريمة وأن تكون هناك دقة في الطباعة وفي المراجعة .

● القانون المدني وضع عقوبات صارمة قد تصل إلى حد إغلاق المؤسسة التي تزيف العمل ؟

● ● ماذا تطلب أكثر من ذلك ـ فلنعمل إذن القانون .

● أستاذ نجيب هل تعتقد أنك فزت بنوبل عن الطبعات الأصلية أم تلك التي تم تشويهها؟!

● ● الأصلية طبعا ، لأن لجنة الجائزة قرأت أعمالي مترجمة ، والمترجمون كانوا أكفاء واعتمدوا على الطبعات الأصلية .


العقاد


طه حسين

بين العقاد وطه حسين

بقلم :د. محمد الدسوقى

اتهم الدكتور طه حسين بأنه هاجم العقاد وحمل عليه بعد وفاته، وبخاصة بعد الندوة التليفزيونية التى عقدت فى رامتان ، وحضرها عدد من الأدباء منهم أنيس منصور وثروت أباظة ، ونجيب محفوظ وغيرهم ، ومما قاله العميد فى هذه الندوة : إنه لم يفهم عبقرية عمر للعقاد ، وكان هذا القول مثار تعليق واتهام للعميد بأنه انتقد العقاد وهاجمه بعد وفاته ، وقد رد العميد على هذا بقوله : قد يظن بعض الناس أنه كانت بينى وبين العقاد قطيعة وهذا غير صحيح ، فلا أعرف أن خلافا كان بينى وبين العقاد ، وإنما كان العقاد لى صديقا حميما وأخا كريما .

وكانت الإذاعة المرئية السعودية قد سجلت حديثا للعميد فى سنة ١٩٧١ ، ودار هذا الحديث حول إسلاميات العميد وعلاقته بالعقاد ، وغيره من الأدباء والكتاب ، وقد أكد العميد علاقته الأخوية بالعقاد ، وأشار إلى أن ما قاله بالنسبة للعبقريات لايعنى الخصومة والشقاق، وإنما يعنى وجهة نظر قد تكون صحيحة

قد تكون صحيحة أو غير صحيحة ثم قال العميد للمذيع : اقرأ إن شئت رثائى للعقاد ، فهو برهان يدحض كل زعم بأنه كانت بيني وبين العقاد خصومة .

ومن أوضح الدلائل على علاقة الصداقة الحميمة والأخوة الكريمة بين العقاد والعميد تلك الرسائل التى كان يبعث بها العقاد للعميد ، وقد أمدنى الأستاذ مصطفى نبيل ببعض هذه الرسائل .

كان العميد بعد عودته من البعثة قد آثر العمل مع الأحرار الدستوريين ولما أنشئت جريدة «السياسة» اليومية ، ورأس تحريرها الدكتور محمد حسين هيكل أخذ العميد ينشر على صفحاتها مقالاته السياسية دون توقيع ولكن أسلوبها كان ينم عن كاتبها ، كما كان ينشر فى هذه الجريدة أيضا المقالات الأدبية والنقدية .

وفى ٢١ يناير سنة ١٩٢٥ كتب الأستاذ عباس العقاد للعميد رسالة بدأها بقوله :

«أشكر لك ثناءك واهتمامك وأبادلك التحية مدحا وقدحا بالصاع صاعين وبالباع باعين ، وأعجب بشجاعتك فى تقريظ كتابى ونقده فى صحيفة «السياسة» وإن كنت أسأل نفسى : هل هى شجاعة حقا ؟ فإن الشجاعة هى معالجة المكروه ، والإقدام على المحذور ، ولا أظنك إلا ملتذا بما فى شجاعتك الأدبية من ايذاء عقائد الناس واحراج صدورهم ، ولو كانوا من أنصارك ، فهى شجاعة حبيبة إلى نفسك ، تُقدم بها على

سيدى الدكتور الأجل

تلقيت رسالتك وشكرت تهنئتك ، [illegible]
[illegible]
[illegible] النبيل العميق . وقد تفضلت [illegible]
[illegible]
[illegible] ابن الرومى الذى شرعت فى طبعه قبل سنة
[illegible]
[illegible]
[illegible]
من آثارك الأدبية فى وقت قريب . [illegible] التحيات
[illegible]

المخلص
عباس العقاد
٨ [illegible]

رسالة بخط الاستاذ العقاد

ماتهوى لا على ماتكره ، وتجنح بك إلى مايثيلك لذة وسرورا .. لا إلى ما يكلفك جهدا وصبرا ، وكأنك تحتاج أحيانا إلى شجاعة للكف عن هذه الشجاعة ، ولا أزيد على ذلك فنخوض فى غموض الفلسفة التى قلت إنك لاتسيغها ، وربما كان ذلك ، لأنك تقرأها قراءة متفرج لا قراءة من يهتم بموضوعاتها ويشغل خاطره بالبحث عن أسرارها ....»

وبعد هذه المقدمة التى انتقد فيها العقاد منهج العميد فى النقد ، وأخذ عليه أنه فى شجاعته الأدبية يتجاوز حدود الموضوعية ، وأن ضيق العميد بالفلسفة يرجع إلى أسلوب قراءته لها ـ انتقل العقاد إلى الحديث عن رسالة الغفران ،

وكان الخيال فيها أول ما تحدث عنه ، وقد ذكر انه يوافق العميد على تعريفه للخيال ، وأنه «ملكة تستمد الصور والنتائج من الأشياء الموجودة وتؤلف بينها تأليفا غريبا يبهر النفس ويفتنها »» وطوعا لهذا التعريف ينفى العقاد أن يكون للمعرى فى رسالة الغفران حظ من الخيال ، وكل ما له فى هذه الرسالة حظ الراوية الذى يسرد الأخبار المسموعة ، والقاص الذى يعيد النوادر المحفوظة .

القيمة الفنية

وإذا كان الخيال فى رسالة الغفران ضعيفا فما الذى يلذنا منها ؟ يرى العقاد أن مايلذنا من هذه القصة هو معدنها لا صورها ، ويوضح رأيه قائلا : إن قطعة الذهب مثلا لها قيمتها التجارية ، ولكن قطعة الذهب المصوغة فى شكل تمثال جميل أنيق لها هذه القيمة التجارية وقيمة أخرى هى القيمة الفنية الجمالية ، ثم يقول: فهذه القيمة الفنية قليلة رخيصة فى رسالة الغفران لا تضيف شيئًا كثيرا إلى ما فيها من متعة القصص والفكاهة والصور التى تبادر إلى الذهن عفوا عند ذكر الجنة والنار وما فيها من أسباب النعيم والعذاب ، ويضيف العقاد : فإذا كان فى الرسالة متعة فوق متعة القصص والفكاهة المنقولة فالفضل فيها للسخر السخى الذى تفيض به الرسالة لا للخيال الضعيف الذى يظهر فيها حينا بعد حين ، كما يظهر الوشل (الماء القليل) المتقطع بين الرمال .

ثم يوجه الخطاب بعد هذا إلى العميد مشيرا إلى رأيه فى الموازنة بين قصيدة دانتى ورسالة الغفران ، وكذلك إلى ما ذهب إليه من رأى جديد فى خيال المعرى فيقول : ولا أدرى كيف يخطر لك أن تقرن قصيدة دانتى إلى رسالة المعرى ، وبينهما فرق بعيد يكاد يكون كالفرق بين الشعر والتاريخ حين يتناولان الموضوع الواحد ؟.

وأحسب رأيك هذا فى خيال المعرى جديدا لم تكن تراه حين كتبت «ذكرى أبى العلاء» فإنى أذكر أنك جردته ـ إلا قليلا ـ من الخيال فى شعره ، ولو كانت الرسالة بين يدى لنقلت لك كلامك فى هذا الصدد ، ولكنك فى غنى عن نقله ، فإن لم تخنى الذاكرة فأنت تقول معى إن الخيال لم يكن من الملكات التى امتاز بها المعرى .

وينتقل العقاد بعد هذا إلى موضوع السخرية لدى أبى العلاء ، وكم كان يتمنى لو أن العميد أعطى هذا الموضوع حقه من التحليل والدراسة فيقول :

«وقد وددت لو ذهبت فى تحليل السخرية العلائية إلى أقصى ما تنتهى إليه حرية البحث ؛ لأن أبا العلاء لم يكن يسخر من لذات الناس وشهواتهم ، وإنما كان يسخر بهذه وبعقائدهم وأديانهم كذلك ، واخالنى قد فعلت ما وددته وإن لم أتوسع فى هذا البحث» .

ويتهم العقاد العميد فى ختام رسالته بأنه يرد على ما لم يقرأ «فأنت تزعم أنك

لم تقرأ البلاغ وقد رددت عليه مرارا فكيف اتفق هذا ؟ ألعلك ترد على ما لم تقرأ ؟ أو لعلك نسيت بإرادتك ؟ وقد ينسى الإنسان بإرادته فى بعض الأحايين .

وأقول لك أخيرا حسبك فقد عرفت صوت نفسك ، وإنه لصوت يسمع على ما فيه من النشوز وتقبل منى التحية والسلام.

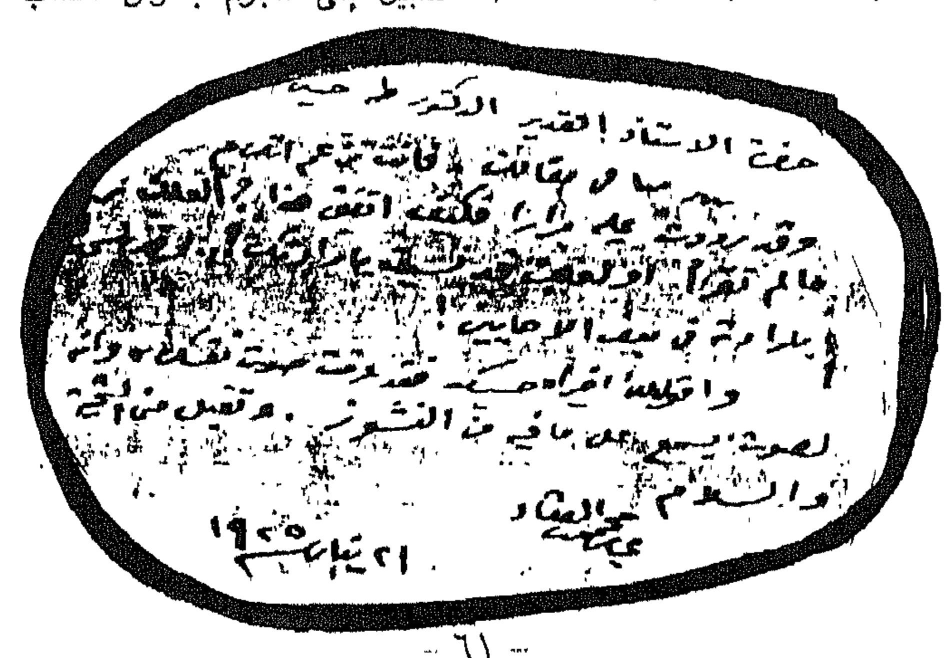
وهذه الرسالة كما يتجلى من عرض أهم ماورد فيها لون من الدراسة النقدية لما كتبه العميد فى السياسة وغيرها حول أبى العلاء وبخاصة فى رسالة الغفران .

والعقاد فيما يبعث به إلى العميد ـ كعادته فى كل ما كتب ـ يحلل ويعلل ، ويغوص وراء الأفكار والمعانى فى دقة ورؤية علمية واضحة ، فلا غرو أن وصف بأنه جبار العقل ، ومن ثم يعد ما قاله الدكتور عبد الرحمن بدوى بأن العقاد لم يقدم للثقافة العربية شيئا ذا بال لغوا من القول لا يؤا به له ، وقد رددت عليه فى صحيفة الشرق القطرية .

وقد حرصت على قراءة ما كتبه العميد فى السياسة قبل الحديث عن رسالة العقاد إليه ، وذهبت إلى دار الكتب المصرية ، فقال لى الموظف المختص بأن ما أريد الاطلاع عليه فى قسم الترميم ، ولما سألته متى يعود من هذا القسم ؟. جاء رده بأنه لا يدرى ثم ابتسم وقال : وربما لا يعود .

وأسفت لأن مؤسسة ثقافية مهمتها الأولى تيسير الحصول على مصادر الفكر والثقافة والمعلومات للباحثين لا تنهض برسالتها كما ينبغى أن تكون ، ويكاد يطغى الإهمال وعدم الاكتراث على هذه المهمة .

ولأنى لم أقف على ما كتبه العميد ، وجعل العقاد يسطر تلك الرسالة إليه فلا سبيل إلى الجزم بعنوان الكتاب الذى


فكيف اتفق هذا
ما لم تقرأ
واقول لك اخيرا
النشوز . وتقبل مني التحية
والسلام
١٩٢٥

قرظه العميد ، ولعلى أستطيع مستقبلا معرفة ذلك فأعود إلى الموضوع مرة أخرى إن شاء الله .

وفى الثامن من أغسطس سنة ١٩٣١ كتب العقاد للعميد رسالة خاطبه فيها بقوله :

سيدي الدكتور الأجل

تلقيت رسالتك ، وشكرت تهنئتك ، وإن قدرى لهذه التهنئة لكبير واغتباطى بما حوته من دلائل العطف النبيل لعميق ، وقد تفضلت فذكرت كتبى الأدبية فيسرنى أن يوافق ذلك قرب الفراغ من كتاب ابن الرومى الذى شرعت فى طبعه قبل سنة وأرجو أن يتم طبعه بعد أسبوعين ، وسأرسله إليك ولكن لا هدية .. بل قرضا ..... لأننى انتظر سداده من آثارك الأدبية فى وقت قريب ، والتحيات إليك والإجلال .

من المخلص

عباس محمود العقاد

وهذه الرسالة على قصرها تنطق كل كلماتها بآيات التقدير والاحترام والشكر الجزيل للعميد ، وإخلاص المودة له ، والحرص على قراءة آثاره الأدبية ، ولكنها لم تشر إلى موضوع التهنئة ، غير أنها أومأت إلى سرور العقاد البالغ برسالة العميد وتهنئته ، مما يؤكد عمق علاقة الصداقة والمودة بينهما .

وفى الثانى والعشرين من مايو سنة ١٩٣٤ كتب العقاد للعميد رسالة قال فيها:

حضرة الأخ الأستاذ العالم الجليل

أهنئكم بما صحت عليه عزيمتكم من إصدار «الوادى» وأرجو له النجاح الذى يحقق رجاءنا ورجاءكم .

وبعد فلا أحسبنى أزيدكم علما بالأديب مصطفى كامل الشناوى بعد ما خبرتموه فى رئاسة تصحيح الكواكب وفى تحريره ، ولكنى أذكركم به ، وأود لو يكون له نصيب فى العمل معكم إذا كان مجاله خاليا فى الوادى ، ولكم الشكر والتحية والاحترام .

من المخلص

عباس محمود العقاد

ويلاحظ على هذه الرسالة أن العقاد استهلها بمخاطبة العميد بالأخ العالم الجليل ، وهو خطاب يفصح عن أرق المشاعر الوجدانية والتقدير البالغ ، كما أن التهنئة بقرب اصدار الوادى تعبر عن سعادة العقاد بما عزم عليه صديقه ، وتذكير العميد بأن يتيح للأستاذ الشناوى فرصة العمل فى الوادى يدل من جهة على إنسانية العقاد وحبه للخير ، ومن جهة أخرى يدل على ثقته فى العميد وانه لا يرد له طلبا إن استطاع إلى تحقيقه سبيلا ، فكل كلمات الرسالة آية على الصداقة الحميمة والأخوة الكريمة على حد تعبير العميد .

وإذا كانت هذه الرسالة قد تضمنت

الإشارة إلى الجانب الإنسانى فى حياة العقاد فإن رسالة أخرى كتبها للعميد تكشف فى جلاء عن ذلك الجانب ، لقد كتب إليه يقول :

حضرة الأخ العلامة الدكتور طه حسين بك

أحييكم تحية الإخاء والاجلال ، وأتجه إلى انصافكم فى أمر لا أعلم منه فوق ما تعلمون ، وهو أمر الشبان الأدباء الذين يقومون على ترجمة دائرة المعارف الإسلامية ، وقد سلخوا الآن فى عملهم هذا عشر سنين لو سلخوا بعضها فى طلب لقب علمى لأدركوه ، وأدركوا معه منفعته وفخره ، أو فى طلب مال لحصلوا منه مايغنى ، ولكنهم خدموا العلم فتخلفوا وفاتهم باسم العلم زملاء لهم لم يخدموه مثل خدمتهم ، ومن حقهم أن يطمعوا فى رعايتكم ، ويثقوا فى معونتكم ، ولهم اليوم كما فهمت مسألة معروضة عليكم فيها مايعوضهم ، ويرجى منه تحسين أحوالهم، فلا أزيد على الاشارة إليها ، وفيها عندكم الكفاية ، ولكم تحياتى وشكرى والسلام .

المخلص

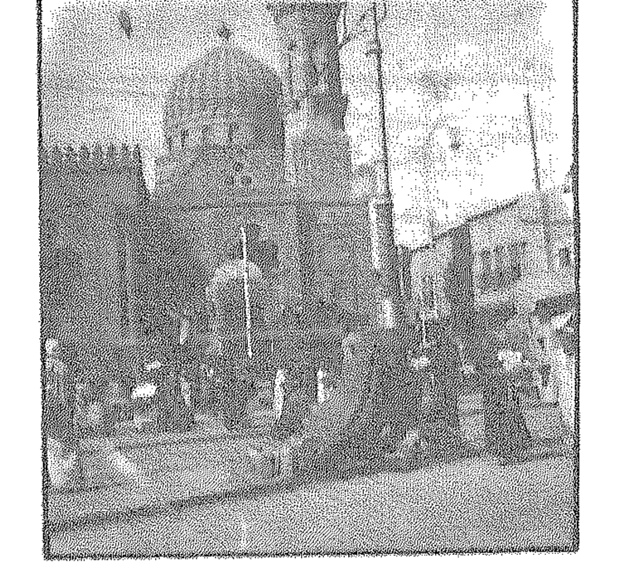
عباس محمود العقاد

والعقاد فى هذه الرسالة أطلق على العميد صفة المبالغة «علامة» كما أن تحيته له كانت تحية الإخاء والاجلال، ثم يقرر أن الانصاف خلق أصيل من أخلاق العميد ، وأن هؤلاء الشبان الذين أنفقوا من عمرهم ما أنفقوا خدمة للعلم فى حاجة ماسة إلى رعايته ومعونته والجانب الإنسانى فى الرسالة جلى صريح لايحتاج إلى تعليق أو توضيح .

وبعد فإن تلك الرسائل التى عرضت لها على تباين موضوعاتها يجمع بينها قاسم مشترك وهو التعبير صراحة أو ضمنا عن أجمل معانى المودة والأخوة، وأن الاختلاف فى الرأى بين الأديبين الكبيرين لم يكن ليفسد ما بينهما من مودة واحترام متبادل ، وأنها إلى هذا كانت مجالا للحوار والجدل الأدبى ، وكم اشتملت على آراء وأفكار لم تعرفها المقالات والمؤلفات ، ولو اتيح الحصول على كل مراسلات هذين العملاقين لقدمت مادة علمية تلقى مزيدا من الضوء على التاريخ الأدبى فى الماضى والحاضر .

لقد كانت العلاقة بين العقاد والعميد علاقة الصداقة المتينة وكل من يتلمس فى بعض الأقوال والعبارات ثغرة تنال من هذه الصداقة فمثله مثل من يصب فى ماء النهر قنينة حبر يظن أنه بهذا سيغير لون الماء ، ويفسد طعمه ولكن هيهات !.

رحم الله العقاد والعميد ، وجزاهما خير الجزاء كفاء ما قدما للأمة ولغتها من أدب وفكر .



لكي تصبح القاهرة عاصمة العرب !

بقلم : د. فريال غزول ★

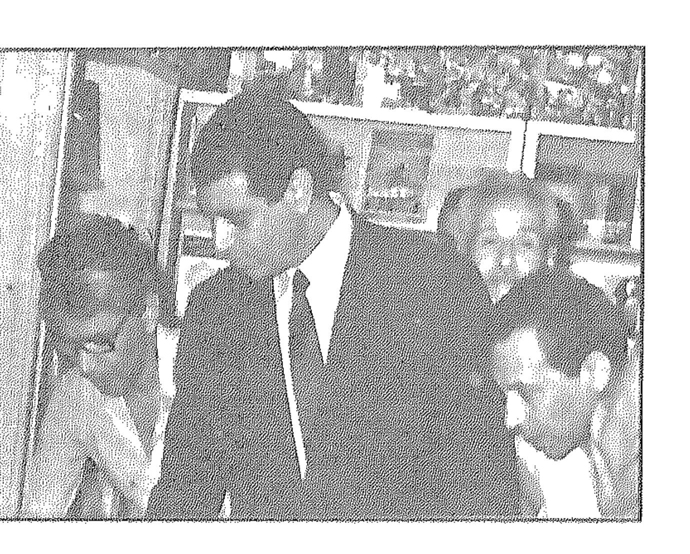
إن القاهرة مدينة الألف منارة قد أمست أيضاً مدينة الألف مؤتمر لكثرة الندوات والمهرجانات والملتقيات القائمة على أرضها، وهو أمر لا ينكر أهميته أحد وإن كان التشكيك قائماً في هدفه وتوظيفه : أهو نشاط إعلامي يخفي ملامح الانهيار الفكري أم هو استنفار ثقافي يبحث عن تجذير حركة ثقافية في مناخ ملتبس وراكد ؟

ولو افترضنا اسوأ الأمرين وهو ان المقصود من هذه اللقاءات التزيين او حتى التضليل فما الذى يمنع المثقفين الذين يشاركون فيها ويشتكون منها ان يستخدموا هذه الفرصة لطرح بدائلهم وتأصيل حركتهم ؟ لماذا لا ينسقون لتحويل هذه الواجهة إلى منبر ؟ وإلى متى نعلق عجزنا على مشجب المؤسسة، وكيف نسمح لانفسنا بالإدانة دون تفصيل البديل، او المشاركة دون النقد الذاتى ؟

مما لا شك فيه ان لهذه المؤتمرات موقعاً مركزياً يلغى من خريطته المحافظات، كما ان لها مواسم تتزامن

★أستاذة عراقية بالجامعة الامريكية بالقاهرة .

فيها اللقاءات . وانتفاء التوزيع والتعاقب يؤدى إلى «تخمة» فى القاهرة و «جوع» فى الأقاليم وبقليل من التنسيق يمكن أن يتاح الغذاء الفكرى للجميع بالنسب التى تشبعهم والتى يمكن استيعابها وهضمها . ففى اسبوع واحد من ديسمبر ١٩٩٤ انعقدت فى القاهرة ندوة «الفنون الشعبية وثقافة المستقبل» فى المجلس الأعلى للثقافة ومؤتمر «الادب والتاريخ» فى جامعة القاهرة وملتقى «المسرح العربى» فى مسارح القاهرة المتعددة . ومما لا يخفى أن اللقاءات الثلاثة تدور حول محاور ادبية، ولكن تزامنها يمنع المتلقى ذا الهاجس الأدبى من متابعتها . الم يكن افضل ان تتعاقب هذه اللقاءات وان ينعقد مؤتمر الفولكلور فى محافظة ما، او على الأقل تقام بعض جلساته فى عواصم المحافظات ؟ الم يكن اجدى أن تتوزع الفرق المسرحية العربية المدعوة بعد عرضها الأول فى القاهرة لتقدم عرضاً إضافياً فى الأقاليم المحرومة من المسارح ؟ فعندما دعت وزارة الثقافة الفرنسية نخبة من الأدباء المصريين لتقديم وجه مصر الأدبى المشرق فى فرنسا، قامت بإرسال كل اثنين منهم إلى محافظة من المحافظات بعد استقبال حافل وقصير للمجموعة كلها فى باريس . وهذه «وصفة» تصلح



معرض الكتاب

لنا ايضاً .

وما قاله توماس جيفرسون عن فرنسا ويردده كل مثقف غربى «لى وطنان : وطنى وفرنسا» نود ان يقوله كل مثقف عربى، بل كل مثقف فى العالم الثالث، عن مصر . وحتى تصبح القاهرة عاصمة ثقافية للعرب وللعالم الثالث عليها ان تحتضن المواهب فى الوطن العربى على امتداده والتعرف على التيارات الفكرية فى العالم الثالث وتشكيل منبر ثقافى جنوبى . فمن المؤسف ان تصبح لندن – وليس القاهرة – عاصمة العرب الثقافية .

التراكم الثقافى

إن العواصم الثقافية العالمية كلندن وباريس ونيويورك لا تكتفى بالتراكم الثقافى على أرضها بل تفتح أبوابها لكل

المواهب الفنية وتتفاعل مع التيارات الفكرية فهى تستقبل وتستضيف من خارجها ولهذا نجد أدباء وفنانين من كل انحاء العالم يمارسون ما يجيدون فيها . وهذا الطموح لدور القاهرة الثقافى يتطلب سياسة ثقافية ارحب افقاً وابعد نظراً من سياسة السياسيين المقامة على المصالح الآنية . إنه يتطلب سياسة ثقافية تعى ما يمكن أن تقدمه وكيف تقدمه . إن استقطاع اى ركن من الوطن - محافظةً كان او قطراً شقيقاً - يشكل اجتثاثاً ووأداً للذات . ومن المؤسف حقاً ان يحرم بلد عربى شقيق معروف بتراثه الحضارى ومواكبته العلمية من المشاركة بهذه اللقاءات، ليضاف إلى حصاره الاقتصادى التعسفى حصار ثقافي . إن غياب العراق وتغييبه فى هذه اللقاءات أمر مبين، ولا يكفى التكريم المسرحى او إدراج إسهام عراقى مقيم فى الخارج لتبرئة الذمة . فالمطلوب استضافة العراقيين المحرومين - بفضل النظام العالمى الجديد - من الخبز والدواء والكتاب، بل استضافة مثقفى شعوب الدول المقهورة والمستبعدة، لتصبح القاهرة عاصمة عالمية وعلامة إنسانية تقدم البديل الثقافى . وبدون هذا لن تكون القاهرة سوى صدى لما يجرى فى عواصم الغرب، والصدى ليس كالنطق .

القاهرة لها الأولوية

إن عملية استنطاق المخزون الثقافى وتشكيل خصوصية إبداعية جنوبية لا تتم بتوصية او بقرار، بل بتخطيط وارتباط بقضية، فخارطة الإبداع تشير إلى انتقالها من الشمال إلى الجنوب، ومن المركز إلى الأطراف .

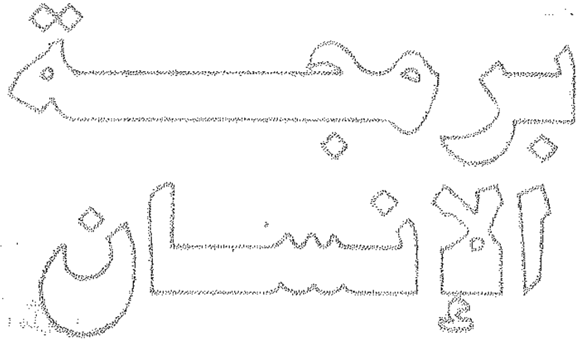
والمؤتمرات فى اوربا تتسابق إلى دعوة الأسويين والإفريقيين لتشحن مسيرتها بإبداعهم . اليست القاهرة اولى بان تكون مركزاً لنشاط العالمية الثالثة وتفكيك احتكار الغرب للطليعة الثقافية؟

لقد كانت كلمة فاوق خورشيد الافتتاحية فى ملتقى الفنون الشعبية رائعة لأنها اتخذت موقفاً محدداً ، لا ملتبساً ، من الهوية ورفضت رفضاً قاطعاً مهزلة «الشرق اوسطية» ، وإقحام العدو الصهيونى فى الوجدان العام من خلال مغالطات مبتذلة . إن ارتباط الكلمة بقضية والملتقى بالثقافة الشعبية مبشر، ومع أن اكثر الدراسات كانت تتسم بالوصفية ولم تصل إلى مستوى الوعى الحاد بالأزمة الحضارية والقومية والوطنية . إن التدوين والتسجيل والجمع

والتصنيف والتطبيق فى الحقل الفولكلورى امور مهمة ، ولكن لا يقل اهمية عنها تشريح ما يحدث فى المجتمع من تفكك وتطرف وعنف ونزوع استهلاكى وتبلد حسى وتشنج فكرى .

ومن المفارقة ان مشكلة مثل ختان البنت التى اثارت زوبعة وما زالت موضوع سجال لم تعالج فى دراسات الفولكلور والثقافة الشعبية بينما خصص لها بحث فى مؤتمر الادب فى جامعة القاهرة وذلك عبر تجلى الظاهرة فى النص الروائى المقارن . ومن المفرح حقاً ان نجد ان هذا المؤتمر الادبى المقارن الذى نظمه قسم الأدب الإنجليزى وأشرفت عليه لجنة برئاسة د. هدى جندى قد انفتح على الإشكاليات الحضارية وعلى آداب عربية وإفريقية واسيوية وتمثل النظريات الادبية والنقدية المعاصرة، كما انه قام بخطوة نموذجية عندما أشرك المعيدين مع الاساتذة، المبدعين مع النقاد فى جلسات مشتركة مما شكل تفاعلاً بين الأجيال وتقليلا للفجوة بين البحث والخلق . وكنت اتمنى لو خصصت جلسات اكثر باللغة العربية وخاصة فى المداخلات التى كانت تتضمن دراسات مقارنة مع الأدب العربى، مما كان سيتيح لمن لا يجيد الإنجليزية أن يطلع عليها ويتابع توظيف المناهج الحديثة وما بعد الحديثة فى البحث العلمى .

وإذا كان فاروق خورشيد قد رفض مسخ الهوية العربية وتفتيتها، فقد قام إدوارد سعيد فى محاضرته القيمة فى مؤتمر الأدب والتاريخ بتفصيل إستراتيجيتين لمقاومة الإزاحة والتفتيت : استخلاص الثوابت الثقافية الجامعة كما فعل أورباخ فى كتابه «المحاكاة» عندما كانت أوربا ممزقة فى أعقاب حروب عالمية شرسة، والإسهام فى معارك سجالية لا من اجل نصر حاسم بل من اجل تشكيل كتلة تاريخية، كما فعل جرامشى فى معاركه الفكرية مع المد الفاشى فى إيطاليا .



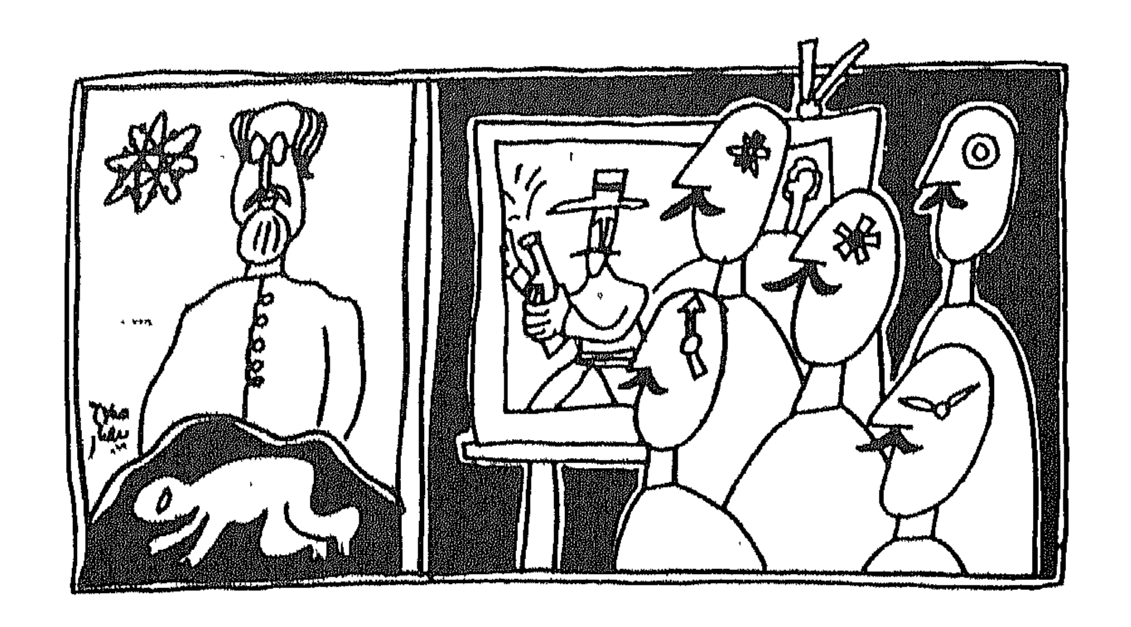
بقلم د. شريف حتاتة

فى السنين الأخيرة أصبح فى مقدور العلماء ، منذ بداية الحمل ، التنبؤ ببعض الصفات الوراثية للجنين ، هذه الصفات تشمل الحالة العامة للجنين ، وجنسه ، ذكرا ، أم أنثى، والتشوهات أو الأمراض التى يمكن أن يتعرض لها نتيجة وجود خلل فى التركيب الوراثى. وهكذا يستطيع الأطباء أن يتدخلوا بإجراء عملية إجهاض منعا لولادة طفل يعانى من أمراض خطيرة تقعده ، أو تعجزه مدى الحياة .

هذا التطور العلمى الخطير سلاح ذو حدين ، سلاح للخير ، وسلاح للشر . ففى ظل نظام عالمى مبنى على الاستغلال ، والاضطهاد للضعفاء ، يمكن استخدامه من قبل الأقوياء للتخلص من الذين لايريدونهم ، أى ابادة أجناس ، أو عروق، أو أنواع من البشر يرون أن لهم مصلحة فى التخلص من وجودهم . كما يمكن تغليب الذكور على الإناث أو الإناث على الذكور فى تكوين الأسر حسب القيم السائدة فى مجتمع معين .

وفى الولايات المتحدة حدث تطور آخر، فمنذ شهور قريبة تم زرع بويضة ملقحة فى رحم امرأة سوداء لتلد طفلا بشرته بيضاء ، هكذا يمكن ان تستخدم العلوم الوراثية للقيام بأعمال غاية فى الشذوذ تدل على نظرة مشوهة للبشر ، وللقيم الإنسانية التى يجب أن تحترم .

ولكن إذا كان يمكن برمجة الإنسان وهو لايزال جنينا فى الرحم ، فإن هذه البرمجة يمكن ممارستها أيضا ، وعلى نطاق أوسع بعد أن يولد ، ويصبح فردا



في المجتمع، فإلى جانب المؤثرات التي يتعرض لها الفرد داخل الأسرة ، هناك أجهزة معينة تلازمه يوميا طوال حياته ، وتلعب دورا خطيرا في تكوينه الذهني ، والوجداني ، وحتى الجثماني خصوصا في مرحلة الطفولة .

● صنع المشوهين والمجرمين

على رأس هذه الأجهزة يوجد التليفزيون الذى أخضع في السنين الأخيرة ، لدراسات مهمة في عدد من البلاد ففي فرنسا مثلا أثبتت هذه الدراسات أن الطفل ، قبل سن الاثنتى عشرة يشاهد مايقرب من مائة ألف إعلان تليفزيوني، و يؤدى به هذا السيل من الإعلانات إلى تمثل مجموعة من القيم والأنماط السائدة في المجتمع ، بطريقة غير محسوسة بحيث تصبح جزءا من تكوينه النفسي ، وفي الوقت ذاته يتمثل المقاييس المرتبطة بها في نظرته إلى الخير، والجمال، والعدل ، والحقيقة ، أى بالقيم الأربع الأساسية التى تتكون منها الرؤية الأخلاقية ، والجمالية للعالم ، والتى تظل ثابتة إلى حد كبير منذ تلك المرحلة المبكرة من العمر .

إن الإعلام التليفزيوني لم يعد يهتم بمدى صدق ، أو كذب الإعلانات التي يذيعها على المشاهدين ، فحملات الإعلان عن منتجات التجميل مثلا ، والكثير منها مشوه للجمال الطبيعي ، ومضر للصحة ولايعتمد على حقائق مثبتة يمكن التأكد منها عن طريق التفكير المنطقى أو الدليل العلمي ، بل يعتمد في تأثيره على الصور، والألوان ، والإخراج الجيد ، واستغلال الرغبات المدفونة ، والغرائز الجنسية ، وعلى محاولة استحواذ اهتمام ورضا الجنس الآخر ، أو الحصول على النجاح الاجتماعى ، أو الوظيفى ، أو حتى الدراسى والمهنى بالاعتماد على الجاذبية

الجنسية ، والجثمانية للمرأة بالذات ، وإلى درجة أقل للرجل .

بهذه الطريقة تثبت حملات الاعلان قيما معوجة ، وفاسدة فالنجاح فى مثل هذه الحالات لايأتى من الجهد ، أو الصدق ، أو القدرة على التفكير ، والابتكار ، أو نوع الشخصية ، وإنما من عوامل أخرى لاتمت إلى كل هذا بصلة ، إنها على العكس عوامل تغرس الأساليب الملتوية ، والمتدنية المرتبطة بتحويل المرأة إلى أداة للجنس فقط ، إلى سلعة تباع ، وتشترى فى سوق المتعة بدلا من أن تقدر كإنسان يفكر ، ويعمل ، ويساهم فى بناء الأسرة ، والمجتمع .

هناك مجال آخر يبين خطورة الدور الذى يلعبه التليفزيون فى تكوين القيم ، وهو المتعلق بالرسوم المتحركة الموجهة للأطفال ، والتى يتم إنتاج أغلبها فى أمريكا وأوربا . توجد قلة من هذه الرسوم المتحركة تتميز بخواصها الجمالية ، والشاعرية ، وتؤدى إلى اثراء الخيال ، والفكر فى الأطفال ، أما الأغلبية الساحقة فهى تصور العالم بطريقة بدائية ، مسطحة مفعمة بمختلف صور التمييز ، والتفرقة بين الناس على أساس الجنس ، أو اللون ، أو المستوى الاجتماعى ، فالمثل الأعلى عادة مايكون طفلا أبيض أو شخصية بيضاء البشرة ذكورية متفوقة ومتحركة تبدو عليها علامات الرفاهية . وإذا صورت فيها شخصيات بشرتها ملونة ، أو سوداء ، أو من وسط فقير فإنها تبدو مخيفة ، أو قبيحة ، أو حتى مجرمة ، أما الإناث فضعيفات دائما ، باكيات ، خائفات ، عاجزات عن الاتيان بتصرف أو فعل ايجابى إلا نادرا .

إن الأثر الخطير للتليفزيون على الأطفال يبدو واضحا إذا تعرضنا إلى علاقته بالعنف فى المجتمع . ان الرسوم المتحركة التى يشهدها الأطفال فى أمريكا بشكل منتظم تتعرض فى المتوسط إلى ٤١ حدثا أو فعلا عنيفا خلال كل ساعة عرض. هكذا تتم تربية الأجيال القادمة حتى تكون مستعدة لخوض الحروب أو شن الاعتداءات والغزوات دفاعا عن مصالح الولايات المتحدة فى الخليج ، أو القرن الافريقى ، أو جزر الكاريبى ، أو بقاع أخرى من ذلك العالم الذى أصبح يسمونه الجنوب ، أو العالم الثالث . وهكذا يتم إعداد افراد ، وجنود الآلة الحربية الأمريكية نفسيا منذ الصغر . فهل نندهش عندما يحدث ماحدث فى السنة الماضية فى مدينة «ليفربول» بإنجلترا عندما قتل صبيان لم تتعد سنهما أحد عشر عاما طفلا عمره سنتان فقط مقلدين بذلك ماشاهداه فى فيلم من أفلام الرعب كان اسمه «لعب الأطفال» .

وقد نشرت جريدة «يونايتد ستايتد نيوز اند وورلد ريبورت» فى عددها الصادر يوم ١٢ يوليو سنة ١٩٩٣ تقريرا

أعده الاتحاد الأمريكي لعلماء النفس ذكر فيه أن الطفل الأمريكي يشاهد التليفزيون لمدة ثلاث ساعات يوميا في المتوسط، وأنه عندما يصل إلى السنة النهائية للمرحلة الابتدائية يكون قد شاهد ثمانية آلاف جريمة قتل ، ومائة ألف فعل عنيف ، وفي هذا الشأن أشار الطبيب الفرنسي المسئول عن مركز العلاج النفسي للأطفال في مستشفى «سانت آن» بباريس إلى أن الأطفال الذين يتعرضون لمثل هذا السيل الجارف من صور العنف يفرغون هذه الشحنة الخطيرة في الأحلام المزعجة ، والكوابيس ، أو يصابون بدرجات مختلفة من القلق العصبي ، ولكن عند مرحلة معينة لاتبقى أمامهم سبيل لإفراغ الشحنة إلا في اللعب العنيف ، والتقليد ، والانتقال إلى القيام بأفعال مماثلة .

مـاينطبق على التليفزيون ، وعلى الأفلام ، والرسوم المتحركة ، والمسلسلات التي تعرض في أمريكا ، وإنجلترا ، وفرنسا ، وسائر البلاد الأوربية الأخرى ، والتي يستورد التليفزيون المصرى منها عددا يزيد أو يقل حسب الظروف ، أو التي تعرض في صالات السينما ، أو يقلدها الإنتاج التليفزيوني أو السينمائي المصرى، ينطبق أيضا على ألعاب الفيديو الالكترونية . ان ألعاب الفيديو هذه هي وسيلة الترفيه الأساسية التي يلجأ إليها المراهقون ، والمراهقات في الغرب ، والتي أخذت تنتقل إلى عدد من البلاد الآسيوية والعربية ومنها مصر فقد فتحت لها صالات في بعض الفنادق الكبرى وفي أماكن أخرى .

إن وسائل التسلية هذه ترتكز بشكل أساسي على القصص القصيرة المصورة من نوع المغامرات ويعتمد فيها السيناريو في أغلب الأحوال على حروب حقيقية حدثت في فيتنام ، أو أفغانستان ، أو نيكاراجوا ، أو الخليج ، أو الصومال ، البطل فيها يخوض المعركة تلو المعركة للتخلص من خصم بعد الآخر ، وخط العنف يتزايد باستمرار لأن الخصوم يتزايدون عنفا ، وخطورة مع تتابع الأحداث . يقضي البطل عليهم تباعا بالقتل مستعينا بقوته الجثمانية ، وشراسته، يخنقهم بالأسلاك ، أو يضربهم بالحجارة الضخمة أو النبابيت، أو بالخناجر ، والسيوف ، أو المسدسات، والبنادق ، والرشاشات ، أو يفجر فيهم القنابل والديناميت ، كل عملية قتل من هذه العمليات لاتتطلب من المشاهد سوى الضغط بالأصبع على أحد الأزرار ، أو المفاتيح في جهاز الفيديو الالكتروني ، وبهذه الحركة البسيطة يتحول الموت ، موت الإنسان إلى مجرد حدث تافه ، أو على الأقل عادى بينما الموت كمناقض ومكمل للحياة ، وكجزء لاينفصل عنها ظل أحد ركائز الفكر ، والوجدان الإنساني والفلسفي خلال الحضارات المتتابعة ، فإذا تحول الموت إلى شيء بسيط ، تافه

فقد الإنسان معنى حياته ، و قيمتها ، وفقد معها قيمته كإنسان ، وانغرست فى المشاهد ، المراهق طباع المجرم الذى لايبالى بحياة الآخرين وحياته .

والمراهق الأمريكى ، عندما تصل سنه إلى الثامنة عشرة يكون قد قتل مايقرب من أربعين ألفا من خصومه عن طريق الضغط بأصبعه على زر الكترونى دون أن يشعر بذرة من الندم ، أو تأنيب الضمير ، هكذا تغرس هذه الأجهزة عادة القتل ، والاستهزاء بحياة الإنسان فى التكوين النفسى للشباب ، والشابات ، انها تصنع الاجرام ، والمجرمين لأن التعود على مشاهدة العنف يجعل هذا العنف مقبولا ، بل يزيد المتعة التى يشعر بها الأطفال والمراهقون ، والشباب ازاءه .

وتعتمد هذه الألعاب الالكترونية على خلق عالم خيالى يتمتع فيه البطل بقدرات خارقة لينتقل الاحساس بممارسة هذه القدرات الى المراهق الذى يقف أمام الجهاز ، ويضغط على الأزرار . وعندما ينتهى الفيلم ، أو الرسم المتحرك الذى كان يشاهده يعود الى العالم العادى فيشعر بضآلته ، وبأنه فقد ماكان يتمتع به من قدرات ، هكذا تخلق شخصية مشوهة عاجزة عن أن تحيا فى العالم الحقيقى ، شخصية تسعى إلى البقاء فى عالم الخيال حيث تحتفظ بقدراتها غير العادية ، إلى القيام ، مثل البطل ، بأعمال خارقة حتى تشعر بالرضا عن نفسها ، وعن الحياة ، انها تصب خيالها ، وأحاسيسها وطاقاتها فى هذا العالم العنيف الذى بدونه لم تعد تشعر بأن لها وجودا ، هكذا يصبح الانتقال الى ممارسة الاجرام طريقا مهدت له مشاهدة هذه الألعاب .

استئناس العقول

تعتمد برمجة الإنسان فى العصر الحالى على وسائل متطورة فى استئناس، وتشكيل العقول ، فى الدعاية والاعلان واسع النطاق ، وأساليب التسويق وتحليل الرأى العام .

أصبحت وسائل الدعاية ، والاعلان جزءا لايتجزأ من حياتنا اليومية ، تقحم نفسها علينا دون انقطاع ، وفى أوج لحظات التتبع لأهم الأحداث ، وتتزايد درجة التهذيب ، والاتقان المرتبطة بها يشارك فى تطويرها وتنمية تأثيرها على الناس خبراء ، وباحثون من كل فروع المعرفة ، «علماء نفس ، وأطباء نفسانيون ، علماء اجتماع، علماء لغة ، احصائيون الخ» انهم يسعون الى اكتشاف الرغبات المدفونة ونواحى الضعف ، ومواطن الاغراء المختفية فى نفوسنا ، والثغرات القابلة للاختراق فينا حتى يمكن لهذه الدعاية وهذه الاعلانات التأثير على سلوكنا ، وأفعالنا ويقوم عدد من علماء النفس فى بعض شركات الدعاية الأمريكية الكبرى بإجراء تجارب على

عينات من الجمهور حتى يتمكنوا من الوصول إلى معرفة وسائل تحديد الأنماط المختلفة من الناس وتصنيفهم إلى قلقين ، أو مبادرين ، أو سلبيين ، أو أصحاب وعى اجتماعى يقظ ، أو غافلين . كذلك يسعون إلى اكتشاف طرق للوصول إلى مناطق الحساسية فيهم . وقد وصلت هذه الأبحاث إلى حد يكاد يفوق الخيال حيث قامت وكالة للإعلام فى «شيكاغو» بأمريكا بدراسة التغيرات التى تحدثها الدورة الشهرية فى مزاج ، وجسم النساء كمحاولة للوصول إلى التأثيرات التى يمكن ان تقودهن الى شراء مواد غذائية معينة!!

إن الغرض من إجراء هذه الدراسات هو الوصول إلى اللغة الإعلانية المناسبة ، عندئذ يصبح المواطنون ، والمواطنات مجرد اهداف تطلق نحوهم قذائف أى رسائل الدعاية ، والاعلان.. هذه القذائف، أو الرسائل تمطرنا مئات الآلاف من المرات بالتوجيهات والايحاءات فنحن نقرؤها فى الصحف ، والإعلانات الملصقة فى الشوارع ، وعلى الجدران ، أو نشاهدها فى السينما ، والتليفزيون ، أو نسمعها فى الإذاعات ، فكيف يمكن للإنسان أن يفلت من هذا الطرق المستمر على خلايا المخ ، والاحساس ، ألا يصيبه تشويه فى نظرته للأشياء والحياة ؟ انه تشويه قائم باستمرار لايشعر به الناس الذين يتعرضون له لأنهم اعتادوا الصور المرئية والمسموعة تمر خلال عيونهم وآذانهم طوال الساعات .

وفى السنين الأخيرة حدثت تطورات علمية مهمة أخذت شكل ما يسمى «بالصور المرئية والرسائل تحت خط الاحساس» التى تؤتى أثرها بطريقة خفية للغاية يصعب التنبه إليها لأنها تعتمد على الإشارات البالغة الضعف التى لاتصل إلى أعتاب الوعى ، أو الاحساس ، ويعتبر اللجوء إليها خارجا عن القانون لأنها توحى الينا بفعل شىء معين ، أو بسلوك معين دون أن تجسده وتمارس تأثيرها على اللاوعى دون أن تصل إلى العقل الواعى ، وبذلك تجرد الإنسان من إرادته،، وقدرته على الاختيار وتفعل به ماتشاء ، فيصبح كالآلة يعمل بالتحكم عن بعد .

ووسائل الدعاية والاعلان المتبعة لبيع السلع غزت المجال السياسى ، وانتقلت إلى الخطب السياسية وعلى الأخص فى فترات الانتخاب حيث يحاول المرشحون «بيع» أفكارهم للناخبين فأصبحت الدراسات التى أجريت فى «السوق التجارى» توجه أساليب الدعاية فى «السوق السياسى» .

إن تكنولوجية البيع المبنية على الدراسة الدقيقة للسوق أوشكت على أن تصبح علما قائما بذاته ، وهدف هذا العلم

هو تحريك تصرفات جمهرة الناس فى اتجاه زيادة الاستهلاك ، فالشركات المتعددة الجنسيات التى تسيطر بشكل متزايد على النشاط الاقتصادى «الخمس مائة شركة الأكبر حجما تسيطر على ٨٠٪ من تجارة العالم» تسعى إلى تحويل العالم إلى سوق ضخم ، تتهاوى فيه الحدود ، والجمارك ، والدعم ، والوطنية ، والثقافات المتميزة ، انها تريد أن تنشر فى العالم ثقافة واحدة متقاربة ، وسلوكيات واحدة ، وقيما واحدة ، هى قيم، وثقافة ، وسلوكيات الاستهلاك حتى تضمن بيع السلع التى تنتجها وتوزعها وتسوقها على أوسع نطاق ممكن ، وحتى ترتع فى السوق العالمى دون عقبات .

إن المناهج والأساليب التى تتبعها هذه الشركات لتحقيق أغراضها لاتقف عند حد ففى بعض البلدان مثل فرنسا ، وألمانيا تمت اقامة «سوبر ماركتات معملية» أى «سوبر ماركتات تجريبية» تجرى فيها دراسات على المشترين من النساء ، والرجال يقوم بها علماء اجتماع ، وعلماء نفس ، يجلسون فى أماكن مختلفة خلف ألواح من الزجاج من نوع خاص بحيث لايراهم أحد ، ومن هذه المواقع يسجلون تحركات المشترين ، وحركة أجسامهم ، وايماءاتهم ، والتفاتاتهم ، ولفتاتهم ، ونظراتهم ، وإقدامهم ، أو ترددهم ، وتعبيرات وجوههم ، ويوجد معهم جهاز خاص يسجل حركة العيون وهى تنتقل فوق الرفوف ، ويعمل هذا الجهاز بالأشعات فوق الحمراء يسجلها عندما تصطدم بشبكية العين فتسمح بمعرفة السلعة التى توقفت عندها نظرة «الزبون» واسم هذا الجهاز هو «جهاز تسجيل حركة العيون» .

إن جماع هذه الملاحظات والأبحاث التفصيلية عن الدوافع ، والأسباب التى تكمن وراء شراء سلعة معينة تسمح بعد ذلك بتصميم المساحات الداخلية للسوبر ماركت على نحو يشجع الاستهلاك ، ويدخل فى هذا التصميم طول ، وعرض الممرات التى تفصل بين الرفوف ، وطريقة صف السلع ، والبضائع ، والاضاءة ، والألوان المستخدمة ، والديكور ، والموسيقى ، وحجم الرفوف ، وطريقة توزيع السلع فمثلا الاجهزة الكهربائية المنزلية توضع عادة عند المدخل لأنها جذابة ، وتتطلب مساحة كبيرة ، وأسعارها مرتفعة نسبيا فتبدو أسعار السلع الأخرى رخيصة عندما يتوغل المشترى إلى الداخل.

كل شيء مصمم ، وموزع ، بحيث يضطر المشترى إلى السير بسرعة معينة تسمح له بتفقد كل السلع ، وبحيث يضطر الى التوقف فى أماكن معينة يراد له أن

يتوقف فيها ، وبحيث تقع نظراته على أكبر كمية ممكنة من السلع حتى يبتاع ، بالإضافة إلى ماجاء من أجله ، أشياء هى فى الواقع زائدة عن حاجته أو حتى امكانياته ولم يكن ينوى شراء ها عندما دلف الى المكان .

تحليل اتجاهات الرأى العام والاستفتاء

أصبحت الدراسات المعروفة باسم تحليل الرأى العام شائعة فى عدد كبير من بلاد العالم. وهى تستهدف الوصول إلى معرفة رأى الجمهور فى القضايا المطروحة أمامه . ولكن لماذا يريد أولو الأمر معرفة هذه الاتجاهات؟ ألأنهم حريصون على تلبية احتياجات الناس ؟ ربما فى بعض الحالات والظروف الاستثنائية جدا يكون هذا هو الهدف من القيام بتحليل الرأى العام ، وعمل استفتاء فى موضوع معين ولكن فى أغلب الأحوال تخدم هذه التحليلات أغراض السلطة فى البقاء ، أى بمعنى آخر تشكيل الرأى العام بحيث يظل النظام قادرا على الاستمرار ، قادرا على اتخاذ الخطوات والاحتياطات اللازمة لمواجهة الهزات الناجمة عن قيام حركات ، واتجاهات معارضة قادرة على ان تغير المسار ، او ان تقود الى حدوث تمرد .

فالاثر الذى تمارسه تحليلات الرأى العام ، والاستفتاءات التى تنشر نتائجها على الناس تلعب دورا مستترا ، غير محسوس فى تشكيل الرأى العام نفسه ذلك انه اذا ووجه الفرد بأن هناك مثلا أغلبية كبيرة من الناس تؤمن بضرورة تفكيك القطاع العام ، وخصخصة المشروعات ، وان هذه هى السبيل لبناء مجتمع منتج ينعم بالرفاهية ، فانه سيميل الى الانضمام لهذا الرأى لأنه لايريد أن يشذ عن المجموع ، فالانسان يشعر بالراحة عندما ينتمى الى الاغلبية ، ويشعر بأنه ليس وحده وليس معزولا عن التيار العام ، أو جزءا من الاقلية الصغيرة . وهذا التأثير يلعب دورا مهما فيما يخص الفئات التى لم تكون لنفسها رأيا محددا وهى عادة ماتكون كبيرة فتجد ان أسهل حل هو الانضمام للرأى السائد ، أى للأغلبية حتى وان كانت ظاهرية .

ان تضليل الرأى العام يعتمد فيما يعتمد عليه على هذا الجنوح إلى البحث عن الراحة ، والاطمئنان فى صفوف «القطيع» وإحدى أدواته هى نشر نتائج تحليلات الرأى العام ، والاستفتاءات بما يتفق مع مايريده الحكام ، والمسيطرون على المجتمع بنفوذهم الاقتصادى والسياسى ، والدينى ، والسلطوى .

إن تحليلات الرأى العام وعدد من الاستفتاءات تمارس دورها إذن عن طريق

تكييف الرأى العام نفسه ، وتشكيله . بما يتفق ومصالح القائمين على النظام الاجتماعى السائد . وفى عدد من بلاد الغرب نشأت شركات متخصصة فى دراسة مختلف أوجه الانفاق المتعلقة بالأسر ، والافراد وتسجيلها الكترونيا بحيث يسهل مسح اتجاهات الشراء فى السوق لصالح الشركات الكبرى المنتجة ، والمسوقة للسلع . وبعض البنوك تقوم بعمليات تحليلية مماثلة عن أوجه الصرف المتعلقة بأصحاب الحسابات ، والودائع لتضع هذه المعلومات فى خدمة العمليات التجارية . وفى إنجلترا تمادى بنك «ناتويست» فى هذا الاتجاه ، وقام بتسجيل الآراء السياسية ، والاتجاهات الدينية والعادات الغذائية للذين فتحوا حسابات عنده ، وعددهم ستة ملايين ونصف المليون شخص .

إن كثيرا من البحوث التى تجريها الهيئات الأجنبية فى مصر تستهدف الاغراض نفسها ، وتعمل لخدمة المصالح الاقتصادية والسياسية للحكومات الغربية والشركات المتعددة الجنسيات التى تقف وراء ها ، وكذلك لدارسة وسائل التأثير على اتجاهات وسلوك المواطنين والمواطنات لكى يصبحوا أدوات طيعة تحركها قوى دولية لايرونها ، ولايعون ماتقوم به للتأثير على حياتهم . وفى هذا المجال تلعب وسائل الاعلام والإعلان وعلى الأخص التليفزيون دورا خطيرا .

ا الرقابة التكنولوجية

فى السنين الاخيرة اصبحت وسائل الرقابة الدقيقة فى أماكن العمل سواء كانت مصانع ، أو بنوكا ، أو مؤسسات تجارية ، أو ثقافية ، او بحثية بواسطة مكاتب الأمن ، والتسجيلات ، ومراقبة التليفونات شائعة . والتقدم التكنولوچى فى هذه المجالات ينبىء باحتمالات مخيفة حيث ستسمح وسائل المراقبة المعتمدة على أجهزة للتسجيل دقيقة ، وصغيرة الحجم جدا ، وعلى أساليب التجسس عن بعد بالتتبع الالكترونى لأقوال ، وتحركات ، وتصرفات ، وحتى ايماءات الناس فى أى مكان .

وكل هذه الوسائل تستهدف فى النهاية الوصول إلى برمجة الإنسان ، واستئناس العقول ، والأجسام ، ومراقبة التحركات بحيث يخضع الناس تماما لمشيئة من يتحكمون حتى الآن فى مصيرهم ، لمشيئة الأنظمة والحكام ، الذين تسايرهم الشركات المتعددة الجنسيات المتمركزة أساسا فى الولايات المتحدة، وفرنسا ، وألمانيا ، وسويسرا ، وتسعى هذه الشركات إلى التعامل مع العالم كسوق واحد ضخم يضم مئات الملايين بل آلاف الملايين من البشر يعملون ما يطلب منهم ، ويستهلكون ماينتج لهم ، ويفكرون أو لايفكرون وفقا للثقافة التى تنتشر بينهم عن طريق وسائل الاعلام الحديثة التى تدخل جميع البيوت حاملة

صورها ، واصواتها عبر أمواج الفضاء.

وإذا فشلت كل هذه الوسائل فى السيطرة على الإنسان ، فهناك الطب النفسى الحديث ليضم جهوده فى هذا الاتجاه ، اتجاه السيطرة على الإنسان ، وعقله ، وتصرفاته ، فالمدرسة السائدة فى الطب النفسى هى تلك التى تعتبر مختلف أنواع التمرد على النمط العادى المقنن للتفكير ، والانفعال ، والسلوك ، أو الشذوذ عنه مرضا يجب علاجه ، وفى الولايات المتحدة حتى الآن ، مازالت مظاهر العنف، والتشرد بين الأطفال والمراهقين تعامل كأنها أمراض يعانون منها كأفراد، وليست مشاكل اجتماعية لها جذور فى النظام الاقتصادى ، والاجتماعى فى الفقر، والبطالة ، وغموض المستقبل ، وانعدام الأمان ، وانسداد الطرق أمام الطموح ، والآمال المشروعة للكثيرين ، وتحويل كل شىء حتى الأفكار، والعقول ، والأخلاق ، والنفوس والأجسام إلى سلع لها ثمن فى السوق .

إن النظام العالمى الجديد المبنى على سيطرة الأقوياء على الضعفاء ، والأغنياء على الفقراء ، والرجال على النساء ، والبيض على الملونين ، والشمال على الجنوب ، والذى يزيد الهوة بين الطبقات الموسرة ، والطبقات الفقيرة وبين البلاد الثرية ، والبلاد الفقيرة يحتاج إلى برمجة الإنسان ، وتحويله إلى أداة طيعة ، مستأنسة .

إن الأغلبية الساحقة من الناس فى كل أنحاء العالم يعانون الارهاق فى العمل، والخوف من البطالة ، ويخضعون لتأثير وسائل الاعلام السمعية ، والبصرية، وعلى الأخص التليفزيون ، هذا التأثير اليومى المستمر الذى يشكل تفكيرهم ، وقيمهم ، ونظرتهم للحياة ، ولمختلف الأمور ان عملية البرمجة الجماعية بواسطة التكنولوجيا الحديثة فى الاعلام تبث الطاعة والخضوع ، وعندما يتمرد جهاز الإنسان تحت ثقل الضغوط هناك الطب النفسى ليسقيهم بالأدوية المسكنة والمهدئة التى أصبح يلجأ إليها الملايين فى الشمال والجنوب .

ولكن عند الكثيرين وعددهم أكبر مما نظن ، بل يتزايد باستمرار ، فان عملية تحويل النفوس إلى آلات مبرمجة خاضعة للتحكم عن قرب أو عن بعد، وتراكم وسائل الرقابة ، والاخضاع الجسدى ، والعقلى تقابل بالمقاومة الفردية والجماعية دفاعا عن الإنسان ، وقيم الديمقراطية ، والعقل ، والضمير الحر فى كل بلاد العالم ، وتتبلور يوما بعد يوم قوى شعبية دولية ، ومحلية تسعى إلى تغيير النظام العالمى المبنى على إثراء الأقلية الضئيلة وخدمة مصالحها بوسائل التضليل ، والإكراه ، والعنف على حساب أغلبية سكان الأرض .

لغـــويـات

● تقول العامة : سرق اللصوص البيت و «قشّطوه» من محتوياته النفيسة ، وهو لفظ صحيح ، ومنه جاءت «القشطة» التى هى القشدة عند العامة ، لأنهم يقشطونها عن اللبن ، أو يكشطونها عنه ، ويستعملون مشتقات لهذا الفعل فى لعب «الطاولة» وغيرها ..

● يستعمل الزجالون فى تأليف الأغانى قولهم : «يا بايعنى .. وياشارينى» وقد كثرت هاتان الكلمتان بعد انحطاط الأغانى فى السنوات الأخيرة ، وأصل الكلمتين بيع الجارية أو شراؤها فى سوق الرقيق ، فالسيد الذى يكره جاريته يبيعها ، والذى تعجبه جارية فى السوق يشتريها .. وهكذا تعود الأغانى إلى ألفاظ أسواق الرقيق !

● تستعمل العامة كلمة «النفر» بمعنى الرجل الواحد ، وهو استعمال صحيح ، ولا يستعملونه فى الجمع ، بل يقولون : أنفار ، ويقال فى اللغة : ثلاثةُ نفرٍ ، وأربعةُ نفرٍ ، أى ثلاثة رجال وأربعة ، ويقال : جاء نفر من الطلاب ، أى جماعة منهم ، وكانت لفظة «نفر» تطلق على العسكرى فى الجيش ، ثم حلت محلها كلمة «مجند» .

● إسدال الحجاب أو سَدْلُه – كالنقاب الذى يحجب كل جسم المرأة – لا تصح به الصلاة .... وفى الحديث : إن السُّدْلَ – أى ضرب الحجاب – منهىٌّ عنه فى الصلاة .

● تقول العامة : فلان ضرب فلانا فكوّره على الأرض .. يقصدون أنه جعله كومة مثل الكرة .. ويقال فى اللغة : طعن الرجل غريمه بالرمح فكوّره ، أو تركه مكوّرا .. أى أوقعه صريعا .. وتقول العامة : فلان بَطَح فلانا ، أى شَجَّ جبهته .. وفى اللغة : بطحه أى ضربه فكبُّهُ على وجهه وأدماه !... وتقول العامة : رماه فَنكّتَهُ فى الأرض .. وفى اللغة : نكّتَهُ ، إذا ألقاه على رأسه ! .. وهكذا فالعامية بِنْتُ الفصحى ! ..

أرفقى بعباءة ..



شعر:
سليم الرافعى – طرابلس

تُعـــــاتِبنى أنـــــى لبسْـتُ عَبَـــــاءةً — تقــولُ : متــى كـانـت لمثـلك ملْبسًا ؟
أأصبحـــــت شيـــخاً للقبيـــلة تنتــهى — إليـك همـوم القوم فى الصبح والمسا ؟
رأتنـى بهـــا فـــى غــربة عــن دلالهـــا — كـأن الـهوى يأبـى العبـاءة ملمسا
حنـانيـك يــا هنـد أرفقى بعـــــباءةٍ — أدارى بهـا شيـباً وأحضُرُ مجـلسا
ومـــن شفتيـــك الحكــم فــى كل مجمعٍ — ومــن مقلتيك السحـر يا هند يحتسى
وخــداك فــى ورد وجـــمر تضــرّجـــا — نـداءين زادانــى يقينـاً مُوَسْـوَسـا
وشـــعرك مــن كهــف ومــن عبـقريةٍ — تـرتل فـى منظـومـة .. وتـــرأسـا
وصـدرك فـى عرشـين يا هند حدّثـا — مـن الأزل المجـنون حـين تنفّـسا
وقـــدُك ميـــثاق العـدالـــة ينتــمى — إلى الظلم فى أسطـورة الغنج إن قسا
يحـــاورنــى الكــون الكبــير بهَمْــسةٍ — عبيـريَّةٍ مـن طــيب ثغـرك مُـؤْنـسا
فهـــل طلـــعت تـــلك النجـوم وهـل بَدَتْ — ريـاحين .. إلا من دم الشوقِ والأسى ؟
وهـــلْ رقــرقــتْ تلـك الينـابيع مـوجةً — بغـير هـدير الحبِّ .. ينهلُ أكؤسا ؟

★ ★ ★

حنــانـيك يــا هنــد أرفُقــى بعــباءةٍ — هـى الكــون يكســونا وجوداً وأنفُسا
يخــالطنــى فيــها حيـــاء .. كـــأننـى — فتـى دون سن الحُلْم جاور مَحْـبِسا
وهـــل غــير هنــدٍ فــى العبـاءة كلها — أراد بهـا التـاريخ أنْ يـتـأسَّـسا
رأنـــا معـــاً فـيـــها .. وإنْ كـنتُ واحداً — نُعـانـق كـونـاً قــد صفـا وتقدّسا



في كم يتلى القرآن ؟

بقلم : د . محمود الطناحى

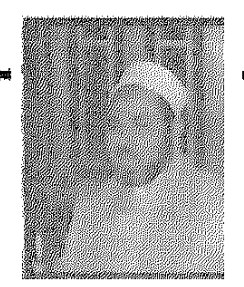
القرآن كلام الله ، تنزيل من حكيم حميد، نزل به الروح الأمين جبريل عليه السلام على قلب محمد صلى الله عليه وسلم ليكون من المنذرين ، وقد أمر عليه السلام بتلاوته على أمته ، وأمرت أمته بتلاوته وتدبر آياته والعمل بها ، وقد أثنى ربنا عز وجل علي عباده التالين له ، فقال تقدست أسماؤه : (إن الذين يتلون كتاب الله وأقاموا الصلاة وأنفقوا مما رزقناهم سرا وعلانية يرجون تجارة لن تبور . ليوفيهم أجورهم ويزيدهم من فضله إنه غفور شكور) فاطر ٢٩ - ٣٠

ويأتي رمضان كل عام مذكرا بهذا النور المبين ، فقد نزل القرآن الكريم في ليلة مباركة منه . والمسلم وإن كان مأمورا بقراءة القرآن في كل وقت وحين ، فإنه يجد لذة وأنسا حين يقرؤه في رمضان لايجدهما في وقت آخر، ونعم إن القرآن يطيب به الفم ويزكو به العمل في كل آن ، ولكن الله يجعل لبعض الأيام ولبعض المواضع خصوصية ليست لغيرهما . وقد روى عن محمد بن مسلمة ، قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «إن لربكم في أيام دهركم نفحات فتعرضوا لها» مجمع الزوائد للهيثمي ١٠ / ٢٣١

ولقد حفظت القرآن صغيراً ، واشتغلت بعلومه كبيراً ، وقرأته على فحول شيوخه واستمعته من كبار مقرئيه ، ولازلت مغموراً بنوره وضيائه ، فهو معي في مَغْداي ومراحي وفي حلّي وترحالي ، والحمدلله ، ولكن حلاوته تعظم في فمي ، ونغمه يعذب في سمعي حين أقرؤه في رمضان ، وفي الحرمين الشريفين ، وكم كان قلبي يخشع وكياني يهتز ، ودموعي تجري حين أقرأ - وأنا في الروضة الشريفة - تلك الآيات التي تخاطب الرسول صلى الله عليه وسلم وتناديه ، فأقرأ وأتمثل وأستحضر وأنا بقرب النور وفي كرم الجوار ، فأي جلال وأي جمال ! ومادخلت المسجد النبوي مرة إلا وقرأت سورة النساء .. لأستحضر تلك الصورة الغالية الخاشعة لرسول الله صلى الله عليه وسلم وابن مسعود يقرأ عليه سورة النساء وذلك مارواه البخاري عنه ، قال : قال لي النبي صلى الله عليه وسلم : «إقرأ عليّ ، قلت : يارسول الله، أأقرأ عليك وعليك أنزل؟ قال : نعم ، فقرأت سورة النساء حتى أتيت إلى هذه الآية (فكيف إذا جئنا من كل أمة بشهيد وجئنا بك على هؤلاء شهيدا) قال : حسبك الآن . فالتفت إليه فإذا عيناه تذرفان» صحيح البخاري (باب قول المقرئ للقارئ حسبك من كتاب فضائل القرآن) ٦/٢٤١ ، وهكذا تكون معرفة التفسير وأسباب النزول معينة على فهم القرآن وتدبره ، فإذا انضم إلى ذلك معرفة غريبه ووجوه قراءاته ونحوه وإعرابه، ومعانيه كان ذلك أعون على معرفة أسراره والوقوف على دقائقه ، ثم التلذذ بتلاوته ، واستصغار لذائذ الدنيا كلها بجوار آية واحدة من آياته يتلوها المؤمن مستجمعاً لها فكره مخلياً لها قلبه، ولذلك يقول أحمد بن أبي الحواري الصوفي المتوفى سنة ٢٣٠ : «إني لأقرأ القرآن فأنظر في آية فيحار عقلي فيها ، وأعجب من حفاظ القرآن كيف يهنيهم النوم ويسعهم أن يشتغلوا بشيء من الدنيا وهم يتلون كلام الرحمن ؟ أما لو فهموا مايتلون وعرفوا حقه ، وتلذذوا به ، واستحلوا المناجاة به ، لذهب عنهم النوم ، فرحاً بمارزقوا ووفقوا» طبقات الصوفية للسلمي ص ١٠٢ .

والقرآن مؤنس لتاليه ، مزيل لوحشته ، يقول الراغب الأصفهاني في مقدمة كتابه «حل متشابهات القرآن» : «فاتفقت خلوة سطوت على وحشتها بالقرآن ، ولولا إنه لم يكن لي بها يدان .. وكانت هذه الخلوة

فى كم يتلى القرآن ؟



خلوة عين لا خلوة قلب ، واضطرار لا عن اختيار ، بل لقهر وغلب» والظاهر أن المراد بهذه الخلوة السجن . مقدمة تحقيق كتاب المفردات فى ألفاظ القرآن ص ٢٩

والمسلم حين يتلو القرآن ليس لساناً يضطرب فى جوبة الحنك فقط ، ولكنه لسان يتلو موقلب يخشع ونفس تموج ، وعزم ينهض ، ولعمر بن الخطاب رضى الله عنه كلام نفيس ، فى إن المسلم مطالب بأن يجمع القرآن ويحفظه ويحيط به ويجعله إمامه فى جوارحه كلها ، وفى عمله كله ، وذلك ماأخرجه ابن جرير الطبرى عن الحسن «أن ناساً لقوا عبدالله بن عمرو بمصر ، فقالوا : نرى أشياء من كتاب الله، أمر أن يعمل بها ، لايعمل بها ، فأردنا أن نلقى أمير المؤمنين فى ذلك . فقدم وقدموا معه معه ، فلقيه عمر رضى الله فقال : متى قدمت ؟ قال : منذ كذا وكذا ، قال : أبأذن قدمت ؟ قال : فلا أدرى كيف رد عليه ، فقال : ياأمير المؤمنين ، إن ناساً لقونى بمصر فقالوا «إنا نرى أشياء من كتاب الله تبارك وتعالى ، أمر أن يعمل بها لايعمل بها «فأحبوا أن يلقوك فى ذلك . فقال : اجمعهم لى ، قال : فجمعتهم له ... فأخذ أدناهم رجلا ، فقال : أنشدك بالله وبحق الإسلام عليك ، أقرأت القرآن كله ؟

قال: نعم . قال: فهل أحصيته فى نفسك؟ قال : اللهم لا - قال : ولو قال «نعم» لخصمه - قال فهل أحصيته فى بصرك ؟ هل أحصيته فى لفظك ؟ هل أحصيته فى أثرك؟ قال : ثم تتبعهم حتى أتى على آخرهم ، فقال : ثكلت عمر أمه ! أتكلفونه أن يقيم الناس على كتاب الله ؟ قد علم ربنا أن ستكون لنا سيئات . قال : وتلا : (إن تجتنبوا كبائر ماتنهون عنه نكفر عنكم سيئاتكم وندخلكم مدخلاً كريما) النساء ٣١ - هل علم أهل المدينة - أو قال : هل علم أحد - بما قدمتم ؟ قالوا: لا ، قال : لو علموا لوعظت بكم) تفسير الطبرى ٢٥٥/٢٥٤/٨ قال شيخنا أبو فهر محمود محمد شاكر : «وقوله : «لوعظت بكم» أى : لأنزلت بكم من العقوبة مايكون عظة لغيركم من الناس ، وذلك أنهم جاءوا فى شكاة عاملهم على مصر ، وتشددوا ولم ييسروا ، وأرادوا أن يسير فى الناس بما لايطيقون هم فى أنفسهم من الإحاطة بكل أعمال الإسلام ، وما أمرهم الله به ، وذلك من الفتن الكبيرة ، ولم يريدوا ظاهر الإسلام وأحكامه ، وإنما أرادوا بعض ماأدب الله به خلقه ، وعمر أجل من أن يتهاون فى أحكام الإسلام . إنما قلت هذا وشرحته مخافة أن يحتج به محتج من ذوى السلطان والجبروت ، فى إباحة ترك أحكام الله غير معمول بها ، كما هو أمر الطغاة والجبابرة من الحاكمين فى زماننا هذا»

☆☆☆☆

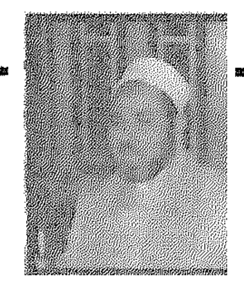
ولهذه الغايات كلها أمرنا بترتيل القرآن ، فى قوله عز وجل مخاطباً وآمراً نبيه صلى الله عليه وسلم - والأمر لأمته معه - (ورتل القرآن ترتيلا) المزمل ٤ ، قال القرطبى «أى لاتعجل بقراءة القرآن ، بل اقرأه فى مهل وبيان ، مع تدبر المعانى والترتيل : التنضيد والتنسيق وحسن النظام ، ومنه ثَغْر رَتِل ورَتَل ، بكسر التاء وفتحها : أى حسن التنضيد» . تفسير القرطبى ١٩/٣٧ ، وحكى عن أبى بكر بن طاهر ، قال : «تدبر فى لطائف خطابه ، وطالب نفسك بالقيام بأحكامه ، وقلبك بفهم معانيه ، وسرك بالإقبال عليه» .

وروى أن علقمة بن قيس قرأ على عبدالله بن مسعود ، فكأنه عجل ، فقال ابن مسعود : «فداك أبى وأمى ، رتل فإنه زين للقرآن» المرشد الوجيز إلى علوم تتعلق بالكتاب العزيز ، لأبى شامة المقدسى ص ١٩٨.

لكن قوماً من أهل الصدق والإخلاص - فى زماننا ومن قبل زماننا - حسنت نياتهم ، وسلمت صدورهم ، يرغبون فى إحراز الأجر ومضاعفة الثواب ، يشتدون فى هذا الشهر المبارك ، ويبالغون فى ختم القرآن أكثر من مرة ، ويتباهون فى ذلك ، فيقول أحدهم : ختمته عشرين مرة ، ويقول آخر : بل ختمته ثلاثين ، ثم يزيد بعضهم وينقص بعضهم ، وما يدرون أنهم بذلك يبتعدون عن السنة المأثورة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وعن صحابته الأكرمين ، فقد روى البخارى ومسلم ، عن عبدالله بن عمرو بن العاص رضى الله عنهما ، قال لى رسول الله صلى الله عليه وسلم : «ألم أخبر أنك تصوم الدهر ، وتقرأ القرآن كل ليلة ؟ قلت : بلى يانبى الله ، ولم أرد بذلك إلا الخير ، قال : فصم صوم داود - وكان أعبد الناس - [كان يصوم يوما ويفطر يوما] واقرأ القرآن فى كل شهر قال : قلت : يانبى الله ، إنى أطيق أفضل من ذلك ، قال : فاقرأه فى كل عشرين ، قال : قلت : يانبى الله ، إنى أطيق أفضل من ذلك قال : فاقرأه فى كل عشر ، قال : قلت : يانبى الله ، إنى أطيق أفضل من ذلك ، قال فاقرأه فى كل سبع ، لاتزد على ذلك . قال : فشددت فشدد علىّ وقال لى : إنك لاتدرى ، لعلك يطول بك عمر . قال فصرت إلى الذى قال لى النبى صلى الله عليه وسلم ، فلما كبرت وددت أنى كنت قبلت رخصة نبى الله صلى الله عليه وسلم» جامع الأصول فى أحاديث الرسول ، لمجد الدين بن الأثير ٢/٤٧١ ، ٤٧٢ ، وجمع للحديث طرقا أخرى .

وروى عن ابن عباس رضى الله عنهما أنه قال «لأن أقرأ سورة أرتلها أحب إلى من أن أقرأ القرآن كله» وروى عنه أيضا أنه قال : «لأن أقرأ القرآن فى ثلاث أحب إلىّ من أن أقرأه فى ليلة كما يقرأ هذرمة» والهذرمة : السرعة فى الكلام والمشى ، ويقال : هذرم فى كلامه هذرمة : أى خلط

فى كم يتلى القرآن ؟



ويقال للتخليط : الهذرمة .

وثبت عن عبدالله بن مسعود رضى الله عنه : «أن رجلاً قال له : إنى أقرأ المفصل فى ركعة واحدة ، فقال عبدالله بن مسعود : أهذا كهذّ الشعر ؟ إن أقواماً يقرءون القرآن لايجاوز تراقيهم ، ولكن إذا وقع فى القلب فرسخ فيه نفع» أراد : أتهذُّ القرآن هذًّا فتسرع فيه كما تسرع فى قراءة الشعر ؟ والهذ : سرعة القطع . والمفصل من سور القرآن : من سورة الحجرات إلى سورة الناس ، وقيل غير ذلك ، وسمى مفصلاً لكثرة الفصول بين سوره ، أو لقلة المنسوخ فيه . بصائر ذوى التمييز فى لطائف الكتاب العزيز للفيروزابادى ١٩٤/٤ .

وسئل مجاهد عن رجل قرأ البقرة وآل عمران ، ورجل قرأ البقرة ، قيامهما واحد، وركوعهما واحد ، وسجودهما واحد ، وجلوسهما واحد ، أيهم أفضل ؟ فقال : الذى قرأ البقرة ، ثم قرأ : (وقرآنا فرقناه لتقرأه على الناس على مكث ونزلناه تنزيلا) الإسراء ١٠٦ - وانظر بيان ذلك كله فى المرشد الوجيز ص ١٩٧ ، والتبيان فى آداب حملة القرآن للنووى ص ٧١ .

☆☆☆

وإذا كان كثير من الناس يشتدون ويجتهدون فى ختم القرآن فى رمضان أكثر من مرة ، فإن كثيراً منهم أيضا كان على السنة ، وعلى المنهج الراشد المقتصد فقد روى أن أبا رجاء العطاردى - وكان إماماً كبيراً من المخضرمين - كان يختم بأصحابه فى قيام رمضان القرآن كل عشرة أيام . حلية الأولياء لأبى نعيم الأصبهانى ٣٠٦/٢ ، وصفة الصفوة لابن الجوزى ٢٢١/٣ .

وقال القرطبى فى كتاب التذكار فى أفضل الأذكار ص ٦٧ : «وذهب كثير من العلماء إلى منع الزيادة على سبع ، أخذاً بظاهر المنع فى قوله : «فاقرأه فى سبع ولاتزد - يعنى فى حديث عبدالله بن عمرو السابق - واقتداء برسول الله صلى الله عليه وسلم ، فلم يرو عنه أنه ختم القرآن كله فى ليلة ، ولا فى أقل من السبع ، وهو أعلم بالمصالح والأجر ، وفضل الله يؤتيه من يشاء فقد يعطى على القليل مالايعطى على الكثير» .

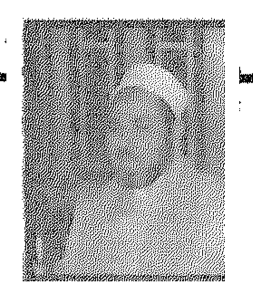
وروى أن عبدالله بن مسعود كان يقرأ القرآن فى غير رمضان من الجمعة إلى الجمعة ، ويقرؤه فى رمضان فى ثلاث ، وكذلك كان تميم والأعمش يختمان فى كل سبع ، وكان أبىٌ يختمه فى كل ثمان ، وكان الأسود يختمه فى ست ، وكان علقمة يختمه فى خمس ، جمال القراء وكمال الإقراء لعلم الدين السخاوى ١٠٧/١ .

وقد عقد أبو عمر الدانى بابا فى (كم يستحب ختم القرآن وما روى عن

الصحابة والتابعين فى ذلك).
فى كتابه البيان فى عدِّ آى القرآن صفحة ٣٢١.

بل أن بعض الصحابة والتابعين كان يقف فى قراءته عند سورة بعينها ، يظل يرددها ، أو آية بخصوصها ، فلا يزال يكررها ، طلباً للتدبر ، وخشوعاً لجلال المعنى ، وكان إمامهم فى ذلك وقدوتهم رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فقد روى عن أبى ذر رضى الله عنه «أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قام ليلة من الليالى يقرأ آية واحدة الليل كله حتى أصبح ، بها يقوم ، وبها يركع ، وبها يسجد (إن تعذبهم فإنهم عبادك وإن تغفر لهم فإنك أنت العزيز الحكيم) المائدة ١١٨ ، وعن تميم الدارى أنه أتى المقام – فى الكعبة المشرفة – ذات ليلة ، فقام يصلى ، فافتتح السورة التى تذكر فيها الجاثية ، فلما أتى على هذه الآية : (أم حسب الذين اجترحوا السيئات أن نجعلهم كالذين آمنوا وعملوا الصالحات سواء محياهم ومماتهم ساء مايحكمون) الجاثية ، ٢١ ، لم يزل يرددها حتى أصبح ، وعن ابن مسعود أنه لم يزل يردد (وقل رب زدنى علما) طه ١١٤ حتى أصبح . وعن عامر بن عبد قيس أنه قرأ من سورة المؤمن – غافر – فلما انتهى إلى قوله تعالى :(وأنذرهم يوم الآزفة إذ القلوب لدى الحناجر كاظمين) غافر ١٨ لم يزل يرددها حتى أصبح وروى عن أسماء بنت أبى بكر الصديق رضى الله عنهما أنها افتتحت سورة الطور فلما انتهت إلى قوله تعالى : (فمنَّ الله علينا ووقانا عذاب السموم) الطور ٢٧ ذهبت إلى السوق فى حاجة ثم رجعت وهى تكررها ، وهى فى الصلاة أيضا . وعن سعيد بن جبير أنه ردد هذه الآية فى الصلاة بضعا وعشرين مرة : (واتقوا يوماً ترجعون فيه إلى الله ثم توفى كل نفس ماكسبت وهم لايظلمون) البقرة ٢٨١ وعنه أيضا أنه استفتح بعد العشاء الآخرة بسورة : (إذا السماء انفطرت) فلم يزل فيها حتى نادى منادى السحر . المرشد الوجيز ص ١٩٥ – ١٩٧

فمدار الأمر فى تلاوة القرآن على التدبر واستحضار المعانى ، وتأمل الإشارات وتبين الدلالات ، فمن أنس فى نفسه قدرة وجلادة ، مع تحقيق هذه الغايات وتعهد الواجبات الأخرى من الفرائض والنوافل ، ومن سعى فى أمور المعاش وإعمار الحياة، فليقرأ ماشاء الله له أن يقرأ ، على ألا يزيد على السنة المأثورة ، وللحافظ الذهبى هنا كلام جيد ، ينبغى ذكره وتأمله ، قال رضى الله عنه ، تعقيبا على حديث عبدالله ابن عمرو بن العاص السابق: «وصح أن رسول الله ﷺ نازله إلى ثلاث ليال، ونهاه أن يقرأه فى أقل من ثلاث وهذا كان فى الذى نزل من القرآن ، ثم بعد هذا القول نزل ما بقى من القرآن . فأقل مراتب النهى أن تكره تلاوة القرآن كله فى أقل من ثلاث . فما فقه ولاتدبر من تلا فى أقل من ذلك ، ولو تلا



ورتل في أسبوع ، ولازم ذلك لكان عملاً فاضلا ، فالدين يسر ، فو الله إن ترتيل سبُع القرآن في تهجد قيام الليل، مع المحافظة على النوافل الراتبة ، والضحى ، وتحية المسجد ، مع الأذكار المأثورة الثابتة ، والقول عند النوم واليقظة ، ودبر المكتوبة والسحر ، مع النظر في العلم النافع والاشتغال به مخلصاً لله ، مع الأمر بالمعروف ، وإرشاد الجاهل وتفهيمه ، وزجر الفاسق ، ونحو ذلك ، مع أداء الفرائض في جماعة بخشوع وطمأنينة وانكسار وإيمان ، مع أداء الواجب ، واجتناب الكبائر ، وكثرة الدعاء والاستغفار والصدقة وصلة الرحم ، والتواضع ، والاخلاص في جميع ذلك : لشغل عظيم جسيم ، ولمقام أصحاب اليمين وأولياء الله المتقين ، فإن سائر ذلك مطلوب فمتى تشاغل العابد بختمه في كل يوم ، فقد خالف الحنيفية السمحة ، ولم ينهض باكثر ماذكرناه ، ولا تدبر مايتلوه . هذا السيد العابد الصاحب - يعني عبدالله بن عمرو بن العاص - كان يقول لما شاخ : ليتني قبلت رخصة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكذلك قال له عليه السلام في الصوم ، ومازال يناقصه حتى قال له : «صم يوماً وأفطر يوماً ، صم صوم أخي داود عليه السلام» ، وثبت أنه قال : «أفضل الصيام صيام داود» ، ونهى عليه السلام عن صيام الدهر ، وأمر عليه السلام بنوم قسط من الليل ، وقال : «لكني أقوم وأنام ، وأصوم وأفطر ، وأتزوج النساء وآكل اللحم ، فمن رغب عن سنتي فليس مني» .

وكل من لم يزم نفسه - أي يمنع ويكبح - في تعبده وأوراده بالسنة النبوية يندم ويترهب ويسوء مزاجه ، ويفوته خير كثير من متابعة سنة نبيه الرءوف الرحيم بالمؤمنين ، الحريص على نفعهم ، ومازال صلى الله عليه وسلم معلماً للأمة أفضل الأعمال ، وآمراً بهجر التبتل والرهبانية التي لم يبعث بها ، فنهى عن سرد الصوم أي تواليه وتتابعه - ونهى عن الوصال - في الصوم - وعن قيام أكثر الليل إلاَّ في العشر الأخير - يعني من رمضان - ونهى عن العزبة - عدم الزواج - للمستطيع ونهى عن ترك اللحم ، إلى غير ذلك من الأوامر والنواهي . فالعابد بلا معرفة لكثير من ذلك معذور مأجور ، والعابد العالم بالآثار المحمدية المتجاوز لها مفضول مغرور وأحب الأعمال إلى الله تعالى أدومها وإن قل . ألهمنا الله وإياكم حسن المتابعة ، وجنبنا الهوى والمخالفة» سير أعلام النبلاء ٣/ ٨٤ -٨٦

وذكر الذهبي إيضا في ترجمة «أبي

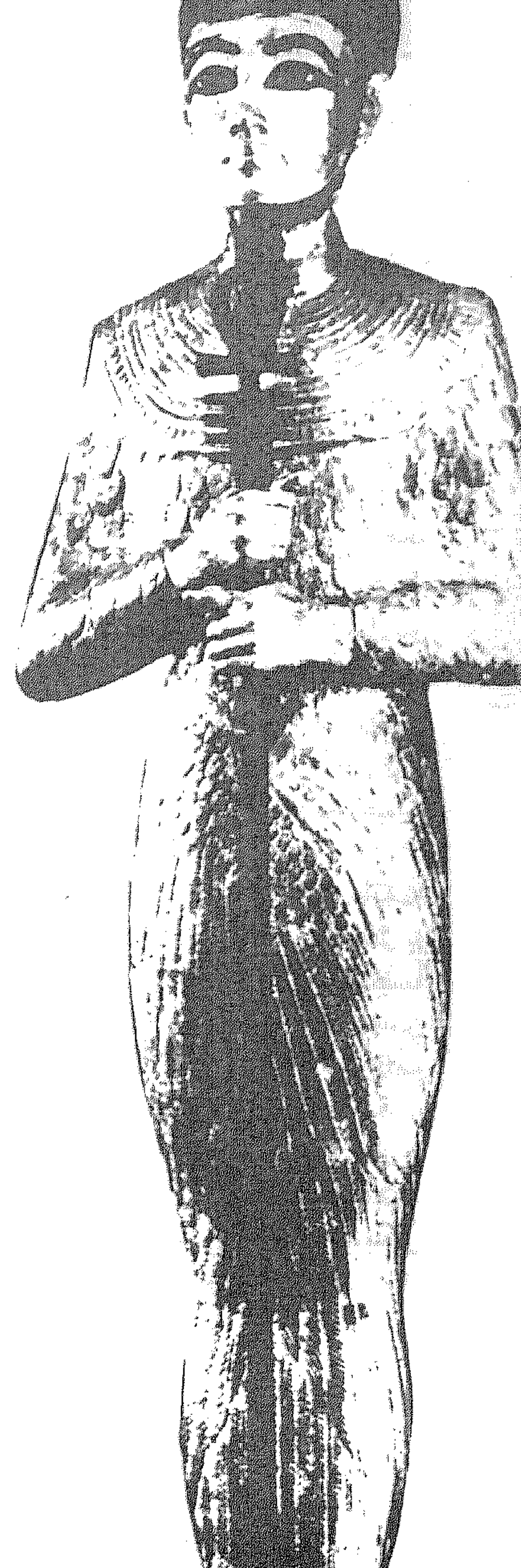
بكر شعبة بن عياش» أنه مكث نحواً من أربعين سنة يختم القرآن في كل يوم وليلة مرة ، وعلق على ذلك فقال : «وهذه عبادة يخضع لها ، ولكن متابعة السنة أولى ، فقد صح أن النبي صلى الله عليه وسلم نهى عبدالله بن عمرو أن يقرأ القرآن في أقل من ثلاث ، وقال عليه السلام : «لم يفقه من قرأ القرآن في أقل من ثلاث» سير أعلام النبلاء ٨/٤٤٢

وكذلك ذكر في ترجمة «وكيع بن الجراح» أنه كان يصوم الدهر ، ويختم القرآن كل ليلة ، وعقب على ذلك فقال :«هذه عبادة يخضع لها ، ولكنها من مثل إمام من الأئمة الأثرية مفضولة ، فقد صح نهيه عليه السلام عن صوم الدهر ، وصح أنه نهى أن يقرأ القرآن في أقل من ثلاث . والدين يسر ، ومتابعة السنة أولى» سير أعلام النبلاء ٩/١٤٣

ومن قبل الذهبي ، ذكر خطيب السنة الإمام الجليل أبو محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة ، في كتابه تأويل مشكل القرآن ص ٢٣٣ ، قال «ولم يفرض الله على عباده أن يحفظوا القرآن كله ، ولا أن يختموه في التعلم ، وإنما أنزله ليعملوا بمحكمه ، ويؤمنوا بمتشابهه ، ويأتمروا بأمره ، وينتهوا بزجره ، ويحفظوا للصلاة مقدار الطاقة ، ويقرءوا فيها الميسور .قال الحسن - البصري - نزل القرآن ليعمل به فاتخذ الناس تلاوته عملاً

وكان أصحاب رسول الله ﷺ ورضي عنهم - وهم مصابيح الأرض وقادة الأنام ومنتهى العلم - إنما يقرأ الرجل منهم السورتين والثلاث والأربع ، والبعض والشطر من القرآن ، إلا نفراً منهم وفقهم الله لجمعه ، وسهل عليهم حفظه قال أنس بن مالك : كان الرجل إذا قرأ البقرة وآل عمران جد فينا أي جل في عيوننا ، وعظم في صدورنا» وفي تفسير القرطبي ١/٤٠، عن ابن عمر، قال «كان الفاضل من أصحاب رسول الله ﷺ في صدر هذه الأمة لايحفظ من القرآن إلا السورة أو نحوها، ورزقوا العمل بالقرآن . وإن آخر هذه الأمة يقرءون القرآن ، منهم الصبي والأعمى ، ولا يرزقون العمل به» .

اللهم حبب إلينا القرآن ، وأذقنا حلاوته ، وارزقنا تلاوته وفقهه والعمل به أناء الليل وأطراف النهار - واجعله أنيساً لنا في هذا الزمان الذي ذهب فيه من يؤنس به ويستراح إليه ، واجعله اللهم ربيع قلوبنا ، ونور صدورنا وجلاء - بكسر الجيم - حزننا ، وذهاب - بفتح الذال - همنا ، واجعلنا ممن يرعاه حق رعايته ، ويقوم بقصده ، ويوفي بشرطه ، ولايلتمس الهدى في غيره ويرحم الله عبداً قال آمينا .



مصر عرفت التوحيد قبل اخناتون

بقلم :
د. محمد رجب البيومى

« يا صاحبى السجن أأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار * ما تعبدون من دونه إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان إن الحكم إلاّ لله أمر ألاّ تعبدوا إلا إياه ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون » .

سورة يوسف ٣٩ ، ٤٠

« ولقد جاءكم يوسف من قبل بالبينات فمازلتم فى شك مما جاءكم به حتى إذا هلك قلتم لن يبعث الله من بعده رسولا كذلك يضل الله من هو مسرف مرتاب »

سورة المؤمن (غافر) (٣٤)

حين كتب الأوربيون تاريخ مصر القديم ، لم يدر بذهنهم أن يفكرّوا فيما جاء بالقرآن الكريم خاصا بالعهد الفرعونى ، ونحن لا نؤاخذهم على ذلك لأنّ كتاب الله ليس من مصادرهم المعتمدة، بل إن التوراة نفسها كانت بمنأى عن استشهادهم فى كثير مما يتعلق بسيرة موسى عليه السلام وقيامه بالدعوة إلى التوحيد فى وجه فرعون ! إنمّا نؤاخذ من كتبوا هذا التاريخ من المسلمين ، ولم يفكرّوا بعض التفكير فى الرجوع إلى كتاب يعلمون أنه حق لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ! ومن العجيب أنك تقرأ ما كتبه هؤلاء عن رمسيس الثانى وولده منفتاح فلا تجد إشارة إلى ما تضمنه كتاب الله بشأن موسى وفرعون ، مع أن قصة موسى قد كررّت فى سور كثيرة من سور القرآن ، حتى أصبحت معروفة مشتهرة لدى العامة قبل الخاصة ، وكل ما يتفضل به من ألفوا الكتب المدرسية لطلاب المدارس الثانوية أو المذكرات التاريخية لطلاب الجامعة أن يقولوا فى جملة واحدة هذه العبارة ، أو ما يدل عليها « ويقال إن هذا الفرعون كان فرعون موسى » أما ما فعل موسى حين قال لفرعون فيما حكى الله عنه حين صاح به جوابا عن سؤاله « وما رب العالمين ؟ قال رب السموات والأرض وما بينهما إن كنتم موقنين ، قال لمن حوله ألا تستمعون ، قال ربكم ورب آبائكم الأولين ، قال إن رسولكم الذى أرسل إليكم لمجنون، قال رب المشرق والمغرب وما بينهما إن كنتم تعقلون » سورة الشعراء من ٢٤ إلى ٢٨ . أما هذا القول فى سورة الشعراء ونظائره الكثيرة فى شتى السور القرآنية فلا يلتفت إليه مؤرخ مسلم يتحدث عن فرعون لتلاميذ مسلمين يؤمنون بالكتاب ، ولا يزنون به أطنان الكتب المستوردة من الأثريين مشرقا ومغربا ! وما إلى موسى عليه السلام قصدت فى هذا المقال ولكنى جعلته تكأة للحديث عن الوحدانية المنسوبة لاخناتون !

● لقد اشتهر بين الكاتبين جميعا ، حتى كاد يعد من المسلمات البدهية أن اخناتون أول من دعا إلى التوحيد فى مصر ، وقد عد ذلك مصدر مباهاة بهذا الفرعون إذ اتجه إلى ما لم يخطر على بال سواه من قبل ، وأنت تعلم أن الملك اخناتون كان من ملوك الأسرة الثامنة عشرة ، هذا ما أجمع عليه الأثريون شرقاً وغربا دون أن يختلف فى ذلك أحد ! كما تعلم أن يوسف عليه السلام كان وزيراً لملك الهكسوس فى إحدى الأسرتين

الخامسة عشرة والسادسة عشرة ، وقد كان ملك الهكسوس لمصر مابين سنتى ١٧٢٠ ، ١٥٧٠ قبل الميلاد ، وملك الأسرة الثامنة عشرة قد جاء بعد ذلك ، فإذا كان يوسف عليه السلام قد عين وزيرا للمال فى مصر وقد هتف بالتوحيد الصريح قبل اخناتون بأمد طويل حين نطق بما عبر الله عنه عز وجل فى قوله « يا صاحبى السجن أأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار * ما تعبدون من دونه إلا أسماء سميتموها أنتم وأباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون) سورة يوسف ٣٩ ، ٤٠ ومن قبلها قال عليه السلام فيما رواه كتاب الله « إنى تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالأخرة هم كافرون * واتبعت ملة آبائى ابراهيم واسحق ويعقوب ما كان لنا أن نشرك بالله من شئ ذلك من فضل الله علينا وعلى الناس ولكن أكثر الناس لا يشكرون » سورة يوسف ٣٧ ، ٣٨ ، أقول إذا كان يوسف عليه السلام قد هتف بالتوحيد ، وقال للملأ حوله « ما كان لنا أن نشرك بالله من شئ » فكيف يكون اخناتون أول من دعا إلى التوحيد فى مصر ؟ ، وقد جعل يوسف من دعائه المشتهر قوله « رب قد اتيتنى من الملك وعلمتنى من تأويل الأحاديث فاطر السموات والأرض ، أنت وليى فى الدنيا والآخرة ، توفنى مسلما والحقنى بالصالحين » يوسف ١٠١ ألا تستوقف هذه النصوص ألباب من يكتبون تاريخ مصر فى عهدها البعيد ؟

قد يقول قائل إن يوسف قد آمن بإله واحد فى مصر ولكنه لم يقم بالدعوة إليه ، وهو قول مخطئ ينكره النص الصريح فى كتاب الله إذ جاء فى حوار مؤمن آل فرعون الذى سجلته سورة (المؤمن) ما يؤكد أن قوم فرعون يعلمون حقيقة يوسف ومجيئه بالبينات داعيا إلى ربه ، يقول الله عز وجل على لسان هذا المؤمن الشجاع مخاطبا فرعون المتغطرس وحاشيته الممالئة « ولقد جاءكم يوسف من قبل بالبينات فما زلتم فى شك مما جاءكم به حتى إذا هلك قلتم لن يبعث الله من بعده رسولا كذلك يضل الله من هو مسرف مرتاب » المؤمن ٣٤ ، وإذن فالدعوة إلى التوحيد فى مصر قد سبقت اخناتون بأجيال وعلى الذين يكتبون تاريخ اخناتون أن يرجعوا إلى كتاب الله فيما يقولون ، أو

على الأقل ، أن يذكروا رأى الاثريين مقارنا بما جاء فى القرآن ، ليتركوا للقارئ حرية التمييز بين قول وقول ، وإذا كان القارئ مسلما فلن يتردد فى تصديق كتاب الله ! وكيف ؟

هذا ملحظ أوله ، أما الملحظ الثانى فهو البعد الشاسع بين دعوة اخناتون إلى التوحيد ، ودعوة يوسف عليه السلام فى جوهرها الإيمانى الخالص ، لأن توحيد يوسف كان اتجاها إلى فاطر السموات والأرض وحده دون أن يرمز إليه بأثر مادى ، أما إخناتون فقد رمز إلى إلهه بالشمس وجعلها وحدها المسيطرة على الكون فتوحيده توحيد «وثنى مادى» ، وقد يأتى من الملوك من يبحث عن كائن آخر يكون فى نظره أعظم خطراً من الشمس فيجعله آلها ويترك الشمس ! وإذنْ فقد انتفى التوحيد البرئ فى دعوة اخناتون ، واحتاج مذهبه الوثنى إلى تصحيح ! وهو بهذا التقهقر المتراجع يعتبر ارتداداً عن دعوة يوسف ، وقد كانت شائعة زائعة بين المصريين حينئذ وامتدت شهرتها إلى بلاط فرعون ، إذ لم يقل أحد «من الذين حضروا مجلس المؤمن الداعية من يوسف هذا ؟ وماذا كانت دعوته ؟ بل غشيهم السكوت ؟

إن بعض المتامرين من كتاب اليهود قد أفردوا الصحف للحديث عن «اخناتون» لا باعتباره سابقا عن وجود موسى كما هو الواقع المؤكد دون لبس ، بل باعتباره قد جاء بعده ، وتأثر بدعوته إلى التوحيد فهتف بها فى مصر ، وهذا ما كشفته مجلة الهلال حين نشرت مقالا تحت عنوان (اخناتون والصهيونية الثقافية » قال فيه كاتبه الأستاذ حمدى خضرى وفا (١) بعد أن تحدث عن سرقة اليهود للتراث الفرعونى بشهادة الدكتور هنرى برستيد وايلمار من الغربيين وسليم حسن وأحمد بدوى من المصريين : قال الكاتب :

وأنا أربأ بمثقفينا أن يكونوا أدوات طيعة فى خدمة الحركة الصهيونية الثقافية الحديثة فيعملوا بحسن نية أو باسم الاجتهاد التاريخى على ترسيخ النظريات الزائفة التى يحاول الصهاينة الجدد تأصيلها تاريخيا ومنها محاولة إثبات أن حكماء القدماء من المصريين ومنهم اخناتون هم الذين سطوا على التراث التوراتى لليهود ، وذلك عن طريق إثبات أن وجود موسى التاريخى يسبق وجود كل حكماء المصريين ومنهم اخناتون » .

فإذا كنا نرى هذا التزييف السافر لدعوة اخناتون ومحاولة انتمائها إلى

التوراة التى نزلت بعده بأجيال ، ألا يكون من الرد المقنع أن نقول إن التوحيد قد سبق اخناتون وموسى معا فى أرض مصر منذ هتف به نبى الله يوسف ، ودعا إليه ، وهو وزير الدولة الذى جعله الله قائما على خزائن الأرض يتبوأ منها حيث يشاء وقال له مليكة الهكسوسى إنك اليوم لدينا مكين أمين » يوسف : ٥٤ ، وأنا أعلم أن من المؤرخين من أثبت أن إدريس (٢) عليه السلام كان مصريا ، وقد جاء بالتوحيد الخالص ، كما أن زيارة إبراهيم عليه السلام لمصر وهو مسلم موحّد مما دون فى تاريخه ، ولكنى أترك هذين النبيين الكريمين مع سبقهما الزمنى البعيد لأن القرآن لم يتحدث عن وجودهما بمصر وإن أثبتته المصادر الأخرى ، ليكون الحديث مقصورا على ما جاء فى الذكر الحكيم .. مع احترامى لما جاء فى سنة رسولنا الكريم .

إيمان آدم وأولاده

إن الذين يتحدثون عن نشأة الأديان فى الأرض يتخبطون فى عمياء حين ينكرون أن الإنسان الأول قد نشأ موحدا مؤمنا ، وأن آدم وأولاده قد سكنوا الأرض موحدين مؤمنين بفاطر السموات والأرض، وموقنين بالثواب والعقاب وفقا للعمل الصالح والسيئ ، وقد قال هابيل لأخيه « لئن بسطت الىّ يدك لتقتلنى ما أنا بباسط يدى إليك لأقتلك إنى أخاف الله رب العالمين * إنى أريد أن تبوأ بإثمى وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين» سورة المائدة ٢٨ ، ٢٩ ، وإذن فالعصور الأولى كانت مؤمنة موحدة ، ثم طغت الأوهام ، وغلبت الخرافات ، فجعلت الرسل تتوالى لهداية الناس ورجوعهم الى الدين الصحيح ، ينكر الذين يتحدثون عن نشأة الأديان من الماديين هذه المقررات التى تتفق مع الفطرة الإنسانية المنجذبة تلقائيا إلى الإيمان بخالق رازق محيى مميت ، ويتلمسون الأوهام المتخيلة لإيجاد أدوار متصلة تترقى فيها العقيدة من طور إلى طور ، فالإنسان القديم فى منطقهم - مصرياً أو غير مصرى - قد اضطر إلى تأليه ظواهر الطبيعة من شمس ومطر ونجوم ، حين وجدها مصدر الرزق كما اضطر فى ظرف آخر إلى تأليه البرق والرعد والنار حين وجدها مصدر الرعب ، حتى انتهى الأمر فى عصر اخناتون إلى عبادة الشمس باعتبارها كيانا واسع النفوذ رغبة ورهبة ، رغبة حين تبعث الدفء وتنمى الثمر والزرع ، ورهبة حين

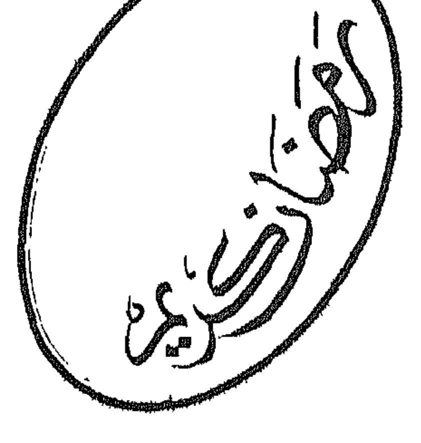
ترسل شواظها الحارق فيشوى الجسوم ، هكذا يلفق الذهن البشرى أوهامه المتخيلة دون سند صحيح ، غير الاعتزاز بالجحود المطلق لآراء الدين الصحيح ، ولنا أن نقول لهؤلاء الذين يرسمون الحلقات المتتابعة لتسلسل الآلهة الكونية ؟ إنكم تجمعون على أنكم لا تعلمون شيئًا من أحوال الإنسان قبل أن يهتدى إلى الكتابة بالرموز ، وقد اهتدى إليها خلال القرن الثانى والثلاثين قبل الميلاد ، فماذا كان دينه قبل هذا الاهتداء فى عصور لا تعلمون عن عبادتها قليلا أو كثيرا باعترافكم الصريح ! لقد قرأتم المدونات على سطوح الرق والبردى وكسر الحجارة الرقيقة ، فدلت على تعدد الآلهة ! وهذا لا ينكره أحد ، لأن اختلال الأفكار وسيطرة الأوهام بتوالى العصور أدى إلى الوثنية ، ولذلك جاءت الرسل لتنقذ الانسانية من ضلالها المبين ، وقد قال الله عز وجل فى تأكيد ذلك « كان الناس أمة واحدة فبعث الله النبيين مبشرين ومنذرين وأنزل معهم الكتاب بالحق ليحكم بين الناس فيما اختلفوا فيه وما اختلف فيه إلا الذين أوتوه من بعد ما جاءتهم البينات بغيا بينهم فهدى الله الذين آمنوا لما اختلفوا فيه من الحق بإذنه والله يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم » سورة البقرة ٢١٣ ، والواضح الصريح من هذا النص الكريم أن الناس فى نشأتهم الأولى كانوا أمة واحدة فى الإيمان ، ثم اختلفوا فبعث الله الرسل لهدايتهم ، وما اختلف من هؤلاء غير أولى البغى مع وضوح البينة ، فضلوا وأضلوا ، ولكن الله هدى المؤمنين إلى الصواب ! ولك أن تواجه هؤلاء المنكرين لحقيقة الإنسان الأول المتشبعة بالإيمان بهذا السؤال : لماذا كان البعث الأخروى والثواب والعقاب عقيدة خالصة بنيت بتأثيرها الأهرام ، وكيف نبتت فكرة الخلود فى مصر إذا كانت لم تتصل من قبل بدين سماوى كان الناس فى اتباعه أمة واحدة ؟ إن الذين شيدوا الآثار والمعابد ، ونحتوا أبا الهول من الصخر ، وأنشأوا النظم الدقيقة فى التحنيط وحفظ الأجساد ، وصيانة المآكل والمشارب فى المقابر لتصلح للغذاء بعد النشور لم يفعلوا ذلك دون تأثير من وحى إلهى ، ومن إله واحد ! أفكانت الشمس والرعد والبرق والنار مما يصلح أن يكون مصدراً لتأكيد فكرة الثواب والعقاب ، والخلود الدائم فى حياة بعد هذه الحياة ؟ هذا ما لا يكون ؟

على أن أصحاب هذا المنحى التطورى فى نشأة العقيدة الدينية ليسوا وحدهم الذين تذرعوا بأساليب البحث العلمى ليصلوا إلى ما يريدونه من النتائج فبإزائهم نفر من أئمة البحث العلمى قد تحدثوا عن الفطرة الأولى ذات الإلهام الدينى الصحيح بما يدحض آراء معارضيهم عن إقناع تؤيده الحجة ، ويسنده البرهان ، يقول الأستاذ العلامة محمد فريد وجدى بهذا الصدد :

أما أن الأمم فى دور طفولتها لا تستطيع بحكم قصورها العقلى أن تدرك وحدة الذات الآلهية وأنه لا محيص من أن تمضى فى أول أدوارها الوثنية ، فهذا القول سقط عن المرتبة العلمية بعد أن أثبت الأستاذ الألمانى الكبير (ماكس موللر) عمدة الباحثين فى الأديان البشرية القديمة ومناشئها وتطورها ، أن الناس كانوا فى أول عهودهم موحدين للذات الآلهية لا معددين للآلهة ، عاشوا على ذلك التوحيد دهرا طويلا ، ثم طرأت عليهم الوثنية بفعل زعمائهم الدينيين ، فقد سولوا لهم تعدد الآلهة ليسهل قيادهم فى أيديهم ، وليصرفوهم فيما يشتهون ، ويرتفعوا فى نظرهم إلى مرتبة خزنة الأسرار الإلهية ، ومهبط العلوم العلوية ثم ثم قال الأستاذ وجدى رحمه الله :

هذا رأى العلم اليوم ، والأستاذ ماكس موللر ، لا هو من رجال الدين ، ولا من العلماء الاعتقاديين ، وإنما هو بحاثة فى تاريخ الأديان القديمة ومناشئها ، وقد وقف على هذا الاكتشاف الأثرى الخطير من طريق تتبع سلسلة الأديان ، بالاعتماد على الآثار والنقوش والكتابات ، لا من طريق التوهم والظن » .

ولنا أن نقول بعد هذا : إن مصر قد عرفت التوحيد فى عصورها الأولى قبل زمن الأسر الفرعونية ثم طغى الضلال على فريق من الكهنة فضلوا وأضلوا ... وجاء من دعاهم من الأنبياء إلى عبادة الله وحده ، ومنهم يوسف بن يعقوب الذى امتد صيته الدينى الى ما بعد عصره فعرفه اخناتون وعرفه أصحاب فرعون حين ذكرهم به هذا المؤمن الصريح ! فهل لا تزال تردد فى مناسبة وغير مناسبة أن اخناتون كان أول داعية بمصر للتوحيد ؟



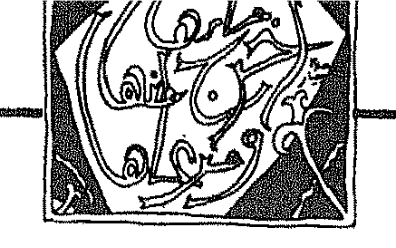


المنهج السليم فى تناول الإشارات العلمية فى ا لقرآن الكريم

بقلم : د. ممدوح عبد الغفور حسن

الدين فطرة خلقها الله سبحانه وتعالى فى الإنسان ، جعلته منذ أن دب على سطح الأرض يبحث عن الله ويسعى إلى معرفته بكل الوسائل ، فكان يصيب أحيانا ويضل أحيانا أخرى لذلك كانت رسالات الأنبياء والمرسلين عليهم الصلاة والسلام أجمعين ، وكانت رسالة محمد آخر هذه الرسالات ، وكان ، ولايزال، القرآن الكريم هو دستورها .

ولقد احتوى هذا الدستور الكريم على الكثير من الآيات التى تشير إلى موضوعات علمية فى شتى المجالات ، وسأسمى هذه الآيات الكريمة «الإشارات العلمية فى القرآن الكريم» ، ومن أمثلتها وصف الحديد بالبأس الشديد ، أو الإشارة إلى إعادة الخلق ، أو الإشارة إلى خروج الماء والمرعى من الأرض ، أو وصف الأرض بأنها ذات صدع والسماء بأنها ذات رجع ، أو وصف الجبال بأنها أوتاد ،



وهكذا . وانقسمت آراء المفسرين حول هذه الإشارات أساسا بين فريقين : يرى الفريق الأول أنه لا يجب الخلط بين القرآن والعلم حيث إن العلم متغير ومانقوله اليوم فى العلم قد ننقضه غدا أو نغير فيه بعد غد ، ولكن القرآن ثابت ولا يجب أن نربطه بشىء متغير حتى لا نسىء إليه كلما تغيرت نظرية أو تعدل قانون طبيعى ، ويرى فريق آخر أن القرآن لا يتعارض مع العلم ، بل بالعكس كل ماجاء فى الإشارات العلمية القرآنية يتمشى تماما مع العلم وأننا علينا الاجتهاد فى تفسير هذه الإشارات العلمية وبيان مدى الإعجاز فيها حيث إنها ذكرت حقائق علمية لم تكن معروفة وقت نزول القرآن ، ولكن العلم الحديث قد بينها ، ولقد احترت فترة طويلة بين هاتين النظرتين ، أيهما الأسلم وأيهما الأحق بالاتباع وأيهما الأقوم من ناحية التأدب مع القرآن الكريم ، ولم يرتح قلبى لأى منهما ، فأنا لا أستطيع أن أمر على إشارة علمية فى القرآن الكريم دون أن أمعن النظر فيها وأبحث عن معناها ومغزاها ، بل وأحاول أن أجد لها تفسيرا على قدر معارفى ، وفى الوقت نفسه أجد هناك إشارات أحار فى تفسيرها وعندما أرجع الى كتب التفسير أو أسأل أهل العلم به لم أكن أحظى بما يقنعنى ، بل أجد أنها تفاسير ظاهرية وكان يزداد لدى الاقتناع بأن مايسمى «تفسير» ماهو إلا اجتهاد شخصى بشرى لا يمكن أن يرقى إلى درجة تفسير كلام الله ، ولا يمكن أن نأخذه على أنه منتهى مقصد الآيات الكريمة التى لا يعلم مقصدها إلا الله وحده ، وأخيرا هدانى الله إلى منهج سليم وهذا ماأردت عرضه من حديثى هذا ، ولا أدرى إن كان هناك من سبقنى فى هذا المنهج ، ولهذا فإننى لا أدعى لنفسى أى فضل فيه لأن هذا المنهج نما فى ذهنى نتيجة حوارى ومناقشاتى مع من أعرفهم من أولى العلم والذين كان لهم فضل أيضا فى إنارة ذهنى بكثير من الآراء والاجتهادات حول الإشارات العلمية فى القرآن الكريم . وينطلق هذا المنهج من نقطتين :

١ ـ لقد كانت أول كلمة أنزلها الله من القرآن الكريم على سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام هى «اقرأ» بالرغم من أنه عليه الصلاة والسلام كان أميا لا يقرأ ، ولقد رأيت أن المغزى فى هذا هو توجيه للرسول عليه الصلاة والسلام وتوجيه لكل مسلم إلى الاهتمام بالقراءة بمفهومها الواسع ، وهو العلم الذى نتعلمه بالقلم ، وأفهم من ذلك أيضا أنه ليس العلم الدينى فقط مثل الفقه والشريعة مثلا ولكنه أيضا العلم الدنيوى مثل الفيزياء والكيمياء والفلك والجيولوجيا . بعد ذلك حث الله

الإنسان على طلب العلم ونشره وجعل لذلك ثوابا لايقل عن ثواب العبادات بل قد يفوقها ثوابا .

٢ ـ القرآن هو كتاب عبادة وهداية وليس مرجعا علميا ، ومع ذلك يحتوى على الكثير من الإشارات العلمية التى وردت فى إيجاز ودون تفصيل ، ولقد توصلت إلى قناعة بأن هذا الإيجاز فى الإشارات العلمية يهدف الى تشجيع الإنسان المؤمن على البحث وراء معانيها ومغزاها بتحصيل العلم فى المجال الذى تختص به هذه الإشارة ودون مايحملها أكثر مما ينبغى أو يفرض عليها معانى من عندياته ليثبت بها رأيا خاصا . ولكى تكون الإشارة دافعة إلى طلب العلم دائما فقد صيغت فى إيجاز وإعجاز إلهى بحيث تظل دائما فى حاجة إلى تفسير كلما جد فى العلم جديد ، وتظل دائما وحيا وإلهاما، ولهذا فإننى أعتقد أن أى تفسير يعطيه البشر لن يكون تفسيرا نهائيا ، بل هو مرحلى ويجب متابعته مع التطورات العلمية باستمرار ، وبالتالى فإننى أوقن أن من يعتقد أنه قد فسر أى إشارة علمية تفسيرا نهائيا فهو واهم ، لأننا لا ندرى ما يأتى به العلم فى المستقبل . ولذلك فإننى أحاول أولا أن أفهم الظاهرة التى تتناولها الإشارة القرآنية فهما جيدا وبعدها أحاول أن أضع تصورا للفرضية التى يمكن أن تكون تفسيرا لها ، آخذا فى الاعتبار أن هذه الفرضية ، وأقصد بها ما نعبر عنه باللغة الإنجليزية بتعبير "Conceptual model" ليست نهائية وإنما هى مرحلية حسب الشواهد والمعلومات المتوافرة فى ذلك الوقت ، وكلما زادت المعلومات وجبت مراجعة تلك الفرضيات وتعديلها، وهذا هو المنهج العلمى السليم .

● الحث على تحصيل العلم

وربما كان تخصصى فى دراسة الأرض هو الذى دفعنى إلى اعتناق هذا المبدأ والالتصاق به ، فقد حدث مثل هذا الأمر بشكل واضح وبديع مع فرضيات تطور القشرة الأرضية ، فقد سادت نظرية انجراف القارات على الفكر الچيولوچى منذ أوائل القرن الحالى وحتى الخمسينيات بفرض أن القارات تتكون من صخور جرانيتية خفيفة تطفو على صخور بازلتية ثقيلة ، وتتباعد القارات وتتصادم مع بعضها نتيجة قوى محركة تعمل فى باطن الأرض ، وقد فسرت هذه الفرضية معظم الظواهر الجيولوجية فى القشرة الأرضية مثل نشأة الجبال وتطورها والزلازل والبراكين وغيرها، ولكن مع دخول الستينيات تم اكتشاف نطاق جديد على عمق متوسطه ١٠٠ كم تقريبا سمى نطاق السرعة الزلزالية البطيئة أدى إلى تغيير جذرى فى كل الفرضيات السابقة وظهور مجموعة من الفرضيات الجديدة تفسر



الظواهر نفسها كالجبال والزلازل والبراكين ولكن بصورة افضل بكثير من سابقاتها ، ولم يكن يتوقع أحد قبل ذلك أنه من الممكن وجود مثل هذا النطاق. ولهذا فإننى أعتقد أن الهدف من الإشارات العلمية الموجزة هو حث المسلم على التفكر فيها فى إطار معلوماته المرحلية مع تطوير وتعديل مفهومه لها حسب المستجدات العلمية المتتابعة . ولذلك فستظل تلك الإشارات العلمية القرآنية نبعا لا ينضب لحث الإنسان على تحصيل العلم ، وذلك تحقيقا لأول توجيه نزل به القرآن الكريم وهو «اقرأ» . وسأعطى مثالا بسيطا لما أقصد .

قال الله تعالى عن الأرض فى بداية تكوينها : «أخرج منها ماءها ومرعاها» .. فما هو المقصد من هذه الآية ؟ نزلت هذه الآية فى البداية على قوم يسكنون الصحراء وتشكل لهم مياه الآبار والكلأ الذى ترعاه أنعامهم أهم مقومات حياتهم حيث كان الرعى من أهم أنشطتهم الاقتصادية ، ومن هذا المنطلق وفى ظل علم بدائى بالنسبة لمعارفنا الحالية كان التفسير الطبيعى والمنطقى بالنسبة لهم أن خروج الماء من الينابيع والآبار هو خروج من الأرض ، وأن نمو العشب من التربة الصحراوية هو أيضا خروج من الأرض ، إذن «أخرج منها ماءها ومرعاها» هو وصف بليغ بلغة عربية راقية لظاهرة طبيعية تحدث أمام أعينهم . وهكذا كان أيضا تفسير هذه الآية الكريمة فى معظم التفاسير المتوارثة . ولكن إذا كان لأجدادنا ، الذين يحلو للبعض تسميتهم السلف ، أن يتناولوا هذه الإشارة الكريمة للتفسير ، فلا شك أننا أحق منهم بتفسيرها لأن معارفنا أكثر من معارفهم ، وبالمنطق نفسه فإن أحفادنا سيكونون أحق منا بتفسيرها أيضا لأن معارفنا ستكون أكثر من معارفنا . ولقد توصلت معارفنا الحالية إلى استنتاجات چيولوچية صيغت فى فرضيات عن نشأة الأرض وتطورها ، وإذا ما أعدنا النظر فيما قد يكون المقصود من ماء الأرض ومرعاها فى ظل هذه الفرضيات الحديثة نجد معانى أكثر عمقا مما قال به الأقدمون، فعلى أى فرض من فروض النظريات الچيولوچية الحديثة عن أصل الأرض فإنها لابد قد مرت بمرحلة كانت فيها كتلة منصهرة منذ حوالى ٤٥٠٠ مليون سنة ، ثم تمايزت إلى أغلفتها المختلفة أثناء تبريدها ، ومن هذه الكتلة الملتهبة كانت تتصاعد المواد المتطايرة من غازات وأبخرة ومن أهمها بخار الماء وثانى أكسيد الكربون ، وكان بخار الماء يتكثف فى طبقات الجو العليا ثم يتساقط على الكرة الملتهبة ليتبخر مرة أخرى ويتصاعد

بخارا إلى طبقات الجو العليا ثم يتساقط ثانية وهكذا حتى بردت الأرض إلى درجة تسمح ببقاء الماء سائلا على سطحها لتكوين البحار والمحيطات وبداية دورة الماء الجيولوجية التى نعرفها جميعا، وهكذا نجد أن فهمنا لخروج الماء من الأرض قد تطور وتعمق على مر الزمن ، وظل التعبير القرآنى المعجز كما هو دون أن يضيره فهمه على مستويات متعددة ، أما المرعى الذى خرج من الأرض مع مائها فمن الممكن النظر اليه على أنه ثانى أكسيد الكربون لأن هذا الغاز من الغازات الأصيلة فى المجموعة الشمسية ويوجد فى كل الكواكب تقريبا ، وبدونه لم يكن من الممكن ظهور النباتات الخضراء التى تقوم بالتمثيل الضوئى الذى هو منشأ الغذاء للنبات والحيوان على حد سواء ، فمن الممكن النظر إلى الكلأ والعشب على أنه لم يوجد إلا لوجود ثانى أكسيد الكربون سابقا عليه ، فإن كان الكلأ والعشب هو مرعى الأنعام فإن ثانى أكسيد الكربون هو مرعى الكلأ والعشب، تتغذى الأنعام على الكلأ ويتغذى الكلأ على ثانى أكسيد الكربون ، ألا تشعر عزيزى القارىء أن فى هذا التصوير العلمى القرآنى البديع مغزى السلاسل الغذائية Food Chains . لقد غيرت المعارف الحديثة نظرتنا إلى معنى المرعى، وفهمناه الآن بصورة أخرى ولكن ظل، التعبير القرآنى كما هو . وإذا ما أخذنا الأسلوب فإننا نجد التعبير قد صيغ بصورة جمالية فيها الدليل على الغنى بالمعانى المتتابعة والمتطورة مع التطور العلمى ، وللأسف فأنا لست خبيرا باللغة العربية لكى أصف إحساسى بجمال الأسلوب وحيويته النابضة ولكن هذا الاحساس يدفعني دائما للبحث عن معان جديدة لهذا التعبير القرآنى المعجز ، فهو ليس تقريرا لحقيقة علمية فقط ولكنه أكثر من ذلك كثيرا .

قد يتصور أحد أن هذا التصور الذى سقناه هو منتهى مغزى الآية الكريمة ويتبرى من يدعى أنه مفسر للقرآن ليقول إن العلم الحديث قد فسر ماتعنيه هذه الآية الكريمة ، وينسي أن معارف المستقبل قد تحمل في طياتها مايتعدى تفسيره الحالى ، ولهذا يجب أن تكون هذه الإشارة دافعا مستمرا للبحث والدراسة عن ماء الأرض من كل جوانبه . وأؤكد فى النهاية على أن مقصدى ليس هو تفسير هذه الإشارة العلمية ، ولكنه فرضية تفسيرية لها فى ظل معارفنا الحاضرة التى قد تتغير فى المستقبل لتعطى معنى آخر لخروج الماء والمرعى من الأرض .

وهذا مثال واحد فقط ولكن هناك الكثير الذي يمكن أن نعالجه بأسلوب مشابه .



حين تصير حرفة الزجاج إبداعا جماليا

بقلم : د. هاني ابراهيم جابر

إذا كانت الحرف المصرية التقليدية تزخر بالعديد من الانتاجات التى توازن بين القيم المهنية والاقتصادية والقيم الجمالية، فإن مثل هذه الحرف تلعب دورا كبيرا ومؤثرا فى تنمية الذوق الاجتماعى العام، بالإضافة إلى تشكيل عقل جمعى يهدف إلى إيجاد شكل جميل من أشكال التعبير الفنى.

ومن بين تلك الحرف التقليدية التى تتسم بهذا التركيب حرفة تشكيل الزجاج البدوى، التى تعرف بتقاليدها النمطية فى وسائل الإنتاج الى جانب تميزها بالتشكيل والزخرفة مما يضيف نوعا من الثراء الجمالى لحرفة الزجاجين . وتؤكد من جديد مفهوم النفع والجمال

والزجاجون هم أصحاب علم وتجربة على الرغم من فطريتهم ، ويسعون دوما لاستكشاف طرق جديدة. وأساليب مميزة لم تطرق من قبل لتقديم الاشكال الجمالية الفريدة. ولذا فهم يسعون نحو التجريب فى استخدام الخامة والطاقة وتفاعلهما مع المعادن الطلائية.

تاريخ الحرفة القديم

واذا رجعنا الى نشأة العديد من الورش الانتاجية لصناعة الزجاج اليدوى فى مصر خاصة فى الدولة الحديثة من العصور الفرعونية نجد ملامح هذا التطور والجمع بين النواحى النفعية والنواحى الجمالية، واستمرت مسيرة مثل هذا الفن

فى «العصر الأغروماني» الذى اختلطت فيه الاشكال بين الحضارة المصرية والحضارتين الاغريقية والرومانية من صفات ثقافية حرفية، وبدا ذلك واضحا على المنتجات وعلى تعدد الاستخدامات وتنوعها الا ان المنتج فى نهاية الامر كان مصريا فى اطاره العام وفى روحه ايضا، ولهذا كثر الطلب عليه واصبح جزءا من الضرائب التى كانت ترسل حينذاك الى روما.

● التعبير الجمالي

وفى العصور الاسلامية واصل الزجاجون المصريون انتاجهم وبرعوا فى تصميماتهم واكدوا قدرتهم الفذة على الابتكار وعلى ابداع اشكال فنية جديدة لم تكن معروفة من قبل خاصة فيما عرف باسم «المشكاوات» ، حيث تعتبر كل مشكاة قطعة فنية قائمة بذاتها. تعكس قدرة الحرفى وخصوصيته وتعبيره الجمالى، ومدى ارتقاء مستواه الفنى فى استخدام الاداة واللعب بالخط واللون ليحقق بهما تصميما رائعا يضفى على عمله القيمة والمعنى.

وعندما انتشرت ظاهرة الانشاءات المعمارية الضخمة فى مصر فى العصر المملوكى مثل المساجد والجوامع (التى تشتمل على المدارس وسكنى العلماء وايضا الأسبلة والمستشفيات الى جانب الانشاءات الخاصة بالقصور والخانات والتكايا وغيرها)، كان على الزجاجين متابعة هذه الظاهرة الجديدة وابتكار مايناسبها من اشغال الزجاج للاضاءة والزخرفة وللعمارة الداخلية، فاشتهر هذا العصر بكثرة الورش الانتاجية فى الزجاج اليدوى بالاضافة الى وجود ورش اخرى لانتاج روائع الفن فى مجالات اخرى، وتركزت ورش الزجاجين بالقاهرة فى مناطق الدراسة والجمالية والناصرية ومصر القديمة بجانب الورش التى كانت موجودة بمدينة الاسكندرية وفى بعض المدن التاريخية المهمة.

● توارث حرفة الزجاج

أما اشهر العائلات بالقاهرة التى توارثت هذه الحرفة فهم «اولاد الطحان الكبير» حيث انشا هذه الورشة الحاج اسماعيل الطحان وظل يعمل بها حوالى ستين عاما متصلة تولاها بعده ابنه حسنين ثم حفيده رياض. فاستمر انتاج الورشة لروائع الاعمال الزجاجية الفنية حتى ادركتهم الميكنة وانتاجها النمطى فتوقف الانتاج التقليدى نهائيا.

ومن العائلات الشهيرة التى عملت فى هذا المجال «عائلة الداعور» بحارة بنى قيدار بباب الفتوح، حيث كانت هذه الورش فى الماضى تملأ حارة القصاصين بالجمالية. وتشهد أمجاد الزجاجين





ببراعتهم فى منافسة المهن الاخرى خاصة ما كان يفد من الخارج من البلدان التى تشتهر بالبوهيم والكريستال وغيرهما.

واذا كان لكل صنعة أصول ومواصفات خاصة فإن حرفة الزجاج تتطلب براعة خاصة ومعرفة عالية باستخدام ادوات وطرق الانتاج، بالإضافة الى انها من الحرف القليلة فى مجال الابداع التى تتطلب موازين وخامات مستوردة ودقة فى معالجة الخامة باستخدام الطاقة النارية والهواء الساخن بدرجات عالية جدا.

وهناك ثلاثة طرق رئيسية للتشكيل الفنى لحرفة الزجاج:

أولا: طريقة النفخ باستخدام نوع معين من المواسير الحديدية تعرف بالقصبة، حيث يقوم الحرفى بالتقاط العجين المتوهج من الفرن ثم ينفخ فى القصبة حتى يتم تشكيل المنتج المراد.

ثانيا: التشكيل عن طريق الضغط على القالب وذلك بوضع المجين المتوهج داخل القالب ثم الضغط عليه حتى يتشكل مابداخله من عجين بالشكل المنحوت داخل القالب.

ثالثا: طريقة النفخ من خلال القصبة ليدخل الهواء داخل القالب وبه العجين المتوهج ليتشكل ايضا بالشكل المطلوب.

وتجب الاشارة الى ان هذا العجين ماهو الا خامة الزجاج المكونة لأول مرة او كسر الزجاج الذى يعاد تشكيله مرة ثانية.

وتعتمد عملية الانتاج على «كسر

الزجاج» الذى يقوم الحرفى بشرائه من باعة الزجاج الابيض او الزجاج الملون، وكذلك على كسر الزجاج من العبوات الزجاجية المستعملة، وتعتمد ايضا على انواع معينة من الاكاسيد التى تستخدم كصبغات بعد معالجتها بالحرارة باستخدام الطاجن، وبنسب محسوبة بدقة ومن هذه الاكاسيد: المنجنيز والكوبالت والحديد والنحاس والرصاص بالإضافة الى باقى الخامات.

ان الفرن يعتبر من اولويات العمل فى الانتاج حيث تعتبر طريقة بنائه واعداده للعمل بمثابة شهادة ميلاد للحرفى .

ومن الادوات التى يستخدمها الحرفى فى تشكيل الزجاج، ماسورة معدنية مفرغة من داخها تسمى «بولينا» مسدودة من الطرفين، وماسورة أخرى مجوفة مفتوحة من الطرفين، والحديدة وهى قطعة معدنية يضعها الحرفى على فخذه ليضع عليها القطعة عند تشكيلها ثم الماشة وهى أشكال وألوان، وذلك لالتقاط القطعة الزجاجية عند تشكيلها.

ومن أهم الصبغات المستخدمة فى الزجاج اليدوى المصرى الصبغة الزرقاء، التى تعد من الموروثات الشعبية، وهى الصبغة المتبقية من ساقط النحاس الخام الذى تتم معالجته وهناك ألوان اخرى شائعة فى الزجاج اليدوى المصرى تجد إقبالا ايضا منها اللون الاخضر الزرعى ودرجاته واللون النبيذى المائل الى البنى والى الحمرة.

ويحق لنا أن نتوقف قليلا أمام الحرفى وهو يعزف من خلال حركة اليدين ليشكل قطعة متكاملة فى نوقية رائعة ليفرض المضمون على الشكل، وان كانت الاشكال التى عزفها بيديه واحدة فى جوهرها، الامر الذى يكشف لنا بشكل واضح خصوصية التعبير الجمالى، فإن حسبنا ومن واجبنا ان نشير إليه بأنه نشاط مبدع وخلاق، وهذا بالتأكيد ماتعبر عنه حركة الحرفى مع أدواته التى تطل علينا من خلال الصور اشكال ..

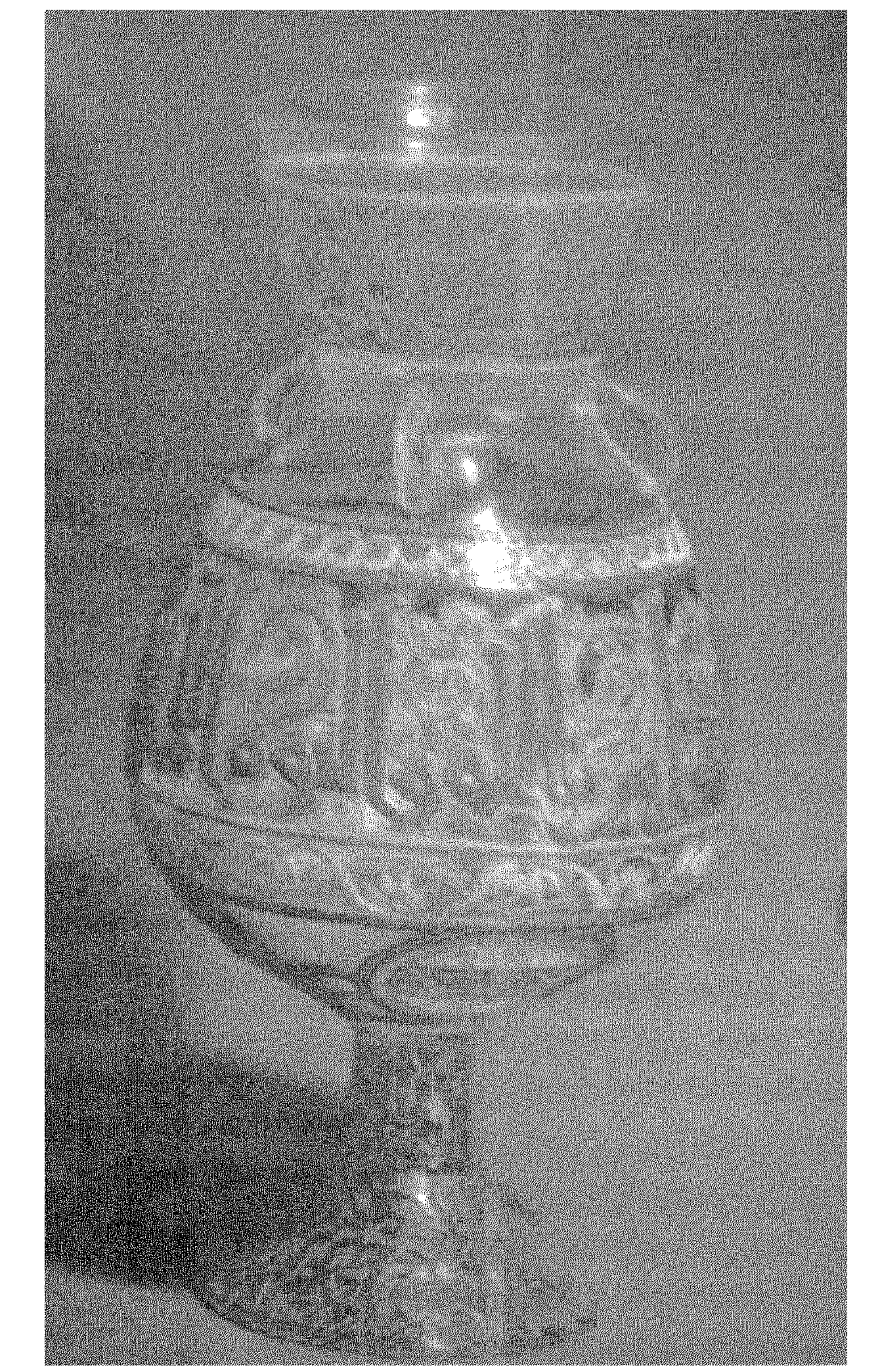
بدأ الفنان محمد سعيد تجاربه مع الزجاج منذ اكثر من عشرين عاما بعد ان تخرج فى اكاديمية الفنون معهد المسرح، قسم ديكور، وانشغل كثيرا بأهمية التراث الانسانى المصرى فى جماليات فن الزجاج وتشكيله، بالاضافة الى دراسته الذاتية لهذه المهنة واحتكاكه المباشر بصناعها

ومبدعيها. ان مجموعة اعماله الفنية تقدم لنا رؤى اصيلة الى قلب تاريخ الحرفة وتطرح لنا مشكلة حول اهمية الحفاظ على القيم الموروثة فى انتاجنا المعاصر، لقد صار انتاجه اسلوبا يعبر به عن الجماليات التى تحققها خامة طبيعية بفضل مايتصوره المبدع من اطارات زخرفية ومن خطوط معبرة تجسد التشكيل الفنى لتصبح الوحدة كيانا عضويا يحتل جزءا من المكان بشخصيته الجمالية بالإضافة الى ان محاكاة الفنان محمد سعيد للتراث الفنى لاتعنى فى الوقت ذاته تقليده نمطيا وانما نجد بصماته واضحة على الانتاج فى استخدام عناصر الزخارف والحليات وايضا فى عملية الانصهار والتشكيل بالاضافة الى رؤيته الخاصة فى البناء الهندسى لكل وحدة زجاجية على حدة. لذلك فإن انتاجه الفنى يقوى رؤية المشاهدين له ويدعم فكرة الانتماء الفنى وتاريخه لمهنة من ألصق المهن الحرفية عند المصريين . ومن ثم فهى تحتل مكانا بارزا متميزا فى دولاب الحرف التقليدية المصرية.

• خصوصية جمالية

ظاهرة الخصوصية الجمالية عند الفنان محمد سعيد تتكرر فى استمرارية تنوع الانتاج والاضافات التى يضيفها فى كل مرحلة انتاجية ساعيا وراء تحقيق قيم حرفية جديدة تعرف باسمه، وفى الوقت نفسه تلقى الضوء على التطور الحرفى للمهنة من تجاربه وبطريقة خاصة، تصبح هذه الحركة معلما لمرحلة معاصرة للزجاجين فى الوقت الحالى وان تنبع من هذه الخصوصية فى التعبير والتشكيل الحلول الابداعية فى اهم اركان العملية الانتاجية وهما معالجة الخامة والتشكيل الفنى ودور كل منهما واثره على الآخر. وخرجت اعمال الفنان من نطاق المحلية الى العالمية واصبح المنتج الفنى لديه يعبر عن عملية ابداعية متصلة بين الفنان وتراثه وانتاجه ثم متلقيه، فهذه الرباعية انما هى محور الابداع عند الفنان حين اختار حرفة تشكيل الزجاج اليدوى وحين اختار على الاخص التراث الفني منهلا للابداع فى سياق تاريخه وقيمه الفنية.

ويغنى هذا عند مشاهدتنا لهذه المشكاوات التى ابتدعها الفنان ان نرى التاريخ والمأثور والفنان ذاته. فلقد وعى محمد سعيد بشكل تام هذه الاهمية من وراء الرباعية الحتمية المشار اليها آنفا. فاصبح بالتالى مسيطرا تماما على ادواته الفنية وموجها بارعا لتصوراته عنها، ويمكن القول انه اعاد اكتشاف هذه المهنة بعد ان كادت تتوقف، فقد عشت تجربة «بيت السنارى» التى كان يرعاها



ويتبناها الفنان القدير خميس شحاتة، وكانت تجربة حقة ولها خصوصيتها ولها فنانوها ولكن لانستطيع ان نقارنها بالتجربة التى حققها الفنان محمد سعيد، لان البعد الاشمل من وراء اعماله حقق !!تفاعل مع انساق الحرفة وجماليتها وان استمرارية اعماله وعشقه لها جعلاه ينفق الكثير عليها. ويبذل جهدا جبارا فى الدراسة والتعلم.

وقد احدث الفنان تداخلات وتشابكات مع الموروثات التقليدية بالاضافات الجديدة فى نوعية الانتاج من خلال تشكيل بعض الاشكال المعروفة تشكيلا جديدا هادفا استثمارها بشكل عملى كما يتضح فى هذا الشكل تطبيق على مشكاة كانت من قبل موظفة للاضاءة وهنا جعلها كشكل جمالى لذاته. وهذه القنينة كانت ايضا تستغل للسوائل واصبحت من خلال التشكيل الجديد تحفة زجاجية تؤكد قدرة الفنان فى التناغم بالسطوح بحيث تعطى انطباعا بالشكل المعمارى وان كان الحفاظ على رقة الخامة واضحا على العمل. فى بعض الأحيان يستغل الفنان اسلوب التذهيب للمخطوطات ووحداته الزخرفية فى تجميل هذا الاناء موحيا لنا بالغنى والثراء الفنى فى تداخل رقيق بين الوحدات البارزة والاخرى المسطحة. الى جانب هذا فإن تعدد الالوان وتدرجاتها انما هو فى الحقيقة يرجع إلى براعة الفنان وامكانات الصهر العالية لديه. وفى منظومة لونية اخرى نرى الفنان يفاجىء متلقيه بهذه الكمية من الالوان التى لاتشملها اصول هذه الحرفة فاللون الفاروزي اصيل فى الفن المصرى القديم. بجانب حفاظه على الخطوط الرئيسية للاوانى مع توظيفها بأبعاد مختلفة. تعيد الوجدان الى العبق التاريخى والى الجذور الاولى لفن الزجاج .

يبقى بعد ذلك سؤال ملح: لم هذا التجاهل لمأثوراتنا الشعبية والتاريخية من بعض المؤسسات الثقافية والتعليمية . بل من مؤسسات الخدمات العامة، وهى جديرة بكل الاهتمام والرعاية، وهى صناعة ان احسن رعايتها لاتقل ابدا عن صناعة الفندقة او السياحة بل والتعليم ايضا. اقول ذلك وانا اعنى مجال تعليم الكبار عن طريق الاستفادة بأدوات المهن فى المنظومة التعليمية لمحو الامية.

أوليس جديرا بوزارة الثقافة ومؤسساتها الجماهيرية ان تتبنى مشروعات الحرف التقليدية والصناعات البيئية التى بدأت منذ عدة سنوات ثم توقفت بلا سبب معلوم؟!

إعادة اكتشاف فنان كبير

بقلم: محمود بقشيش

أقيم للفنان المجرى «جولا بالينت» معرضان أولهما، العام الماضى، بقاعة اتيليه الاسكندرية ، وثانيهما، الشهر الماضى، بقاعة «الهناجر» بالقاهرة. وبهذين المعرضين يعاد اكتشاف فنان كبير، لم نسمع به من قبل !.. كاد يندثر لولا سفير المجر فى مصر المستشرق «أرنو يوهاس» الذى اكتشفه بالمصادفة البحتة. والمدهش.. أن الفنان، على رفعة مستواه الفنى، كان مجهولا فى وطنه،. مشهورا فى مصر،. وبدقة، فى «الاسكندرية» التى هاجر اليها سنة ١٩٢٦، واختلط بفنانيها من مصريين وأجانب حتى صار واحدا منهم. واضطر الى الرحيل عنها سنة ١٩٤٨. بسبب ملابسات حرب فلسطين . ضم المعرض كل لوحاته التى رسمها بالاسكندرية بخامة واحدة هى الطباشير الملون (الباستيل) ويقال انه أثر فى فن «محمد حسن» و«أحمد صبرى»، كما أثر فى الجيل اللاحق. ووصل سعر لوحاته الى ثلاثمائة جنيه. وهذا المبلغ يعد ثروة فى الثلاثينيات ولحسن حظنا نحن المشاهدين، والدارسين. ان احتفظ مقتنو لوحاته بها حتى اليوم. ولاتزال لوحاته بصورة جيدة، رغم هشاشة الخامة التى تعلق بها. ان لوحاته تتغنى بالجمال، وبالحياة، وبوجه «المرأة» وعطاياها الانثوية، دون أن يجنح برومانسيته الى مايتجاوز الوقار، والرقة. كما يتغنى بالطبيعة الحالمة، يجعل منها مسرحا للهو البرىء، او لجلسة ناعمة بين ام وطفلها. ويعلى «بالينت» الامومة الى اعلى درجات التقديس؛ يستعير لها صورة العذراء ويسوع الطفل. وتكشف رسومه عن مهارة لا نظير لها، بين الرسامين المصريين. يتحدى الصعب، وينتصر عليه. والصعب الذى اعنيه.. هو مساحة كثير من لوحاته التى لاتزيد على مساحة كف اليد. ورغم ذلك يسيطر عليها سيطرة تدعو الى الدهشة. وتحرك داخل المشاهد العادل. الامتنان لمن نظموا المعرض فى هذه الفترة من حياتنا الفنية التى اتسمت بالعبث



و«الفهلوة» والنفور من الدقة والاتقان.

التكوين

ولد «بالينت» فى ١٠ سبتمبر سنة ١٨٨٧ فى مدينة «أراد» وتقع فى مقاطعة «ترانسلفانيا» . عمل لفترة مدرسا. واكتشف ان الفن طريقه، فالتحق بالاكاديمية المجرية للفنون الجميلة ، وظل طالبا بها حتى جاءت الحرب، وحولت الاكاديمية الى مستشفى للجرحى. وذهب الى الحرب. ويبدو انه كان كارها لها، فلم تظهر آثار الحرب الا فى لوحتين فقط، الاولى تمثل انسحاب جنود، والثانية تمثل العودة الى الوطن. وتذكر اللوحتان بخيبة امل «بالينت» نفسه فى العودة الى مسقط رأسه بسبب نتائج الحرب وفقدان المجر لاستقلالها مما اضطره الى نفى نفسه فى قرية صغيرة مات فيها سنة ١٩٥٦. وتعد سنة ١٩٢١ سنة محورية فى تكوينه الفنى، فقد سافر خلالها الى «باريس» للتعرف على الحياة الفنية والثقافية، وفى تلك الفترة وبالذات سنة ١٩٢٠ شهدت العاصمة الفرنسية بداية ظهور اسلوب فنى، انتقل الى عواصم اوربية. وامريكية وأثر تأثيرا فادحا فى مجالى الفنون الجميلة والفنون التطبيقية واستمر هذا الاسلوب عقدين كاملين.. وعرف باسم الـ «ART DECO» وهو اسلوب يتغنى بالجمال، ويحتفل بمباهج الحياة ، ويميل الى الزينة. ومن بين نجومه فى مجالى الرسم والنحت: «لويس ايكار» و«تمارا دى لومبيكا» و«اندريه ادوار» و «الدو سيفيرى» و«شيباروس» و«فرديناند برليس» وغيرهم.. وفى ظنى.. أن «بالينت» كان قريبا من «لويس ايكار» فى بعض ملامحه ، وأثر هذا الاسلوب – عن طريق «بالينت» – على عديد من الرسامين المصريين، وربما كانت رسوم الفنان «بيكار» هى النموذج المصرى لهذا الاسلوب الفنى. ويميل «بالينت» الى تذويب الالوان الطباشيرية، وتنعيم السطح مثلما يفعل معظم فنانى الـ «ARTDECO».

المعرض

ان زائر المعرض يستطيع ان يتعرف على رسالة الفنان الجمالية والاخلاقية عبر لوحاته. فمعرضه يحفل بوجوه لاتمت بصلة الى المدينة التى عاش فيها من اثنين

وعشرين عاما، بل هى وجوه ايطالية ويونانية وارمينية، وحتى اشجاره لا وطن لها، وكأنه بلوحاته يعلن غربته ، ولولا مايتجلى فى لوحاته عن «الامومة» من ايحاء بثقافة مسيحية لقلنا انه فنان لا منتم!

ثلاث تجليات للمرأة

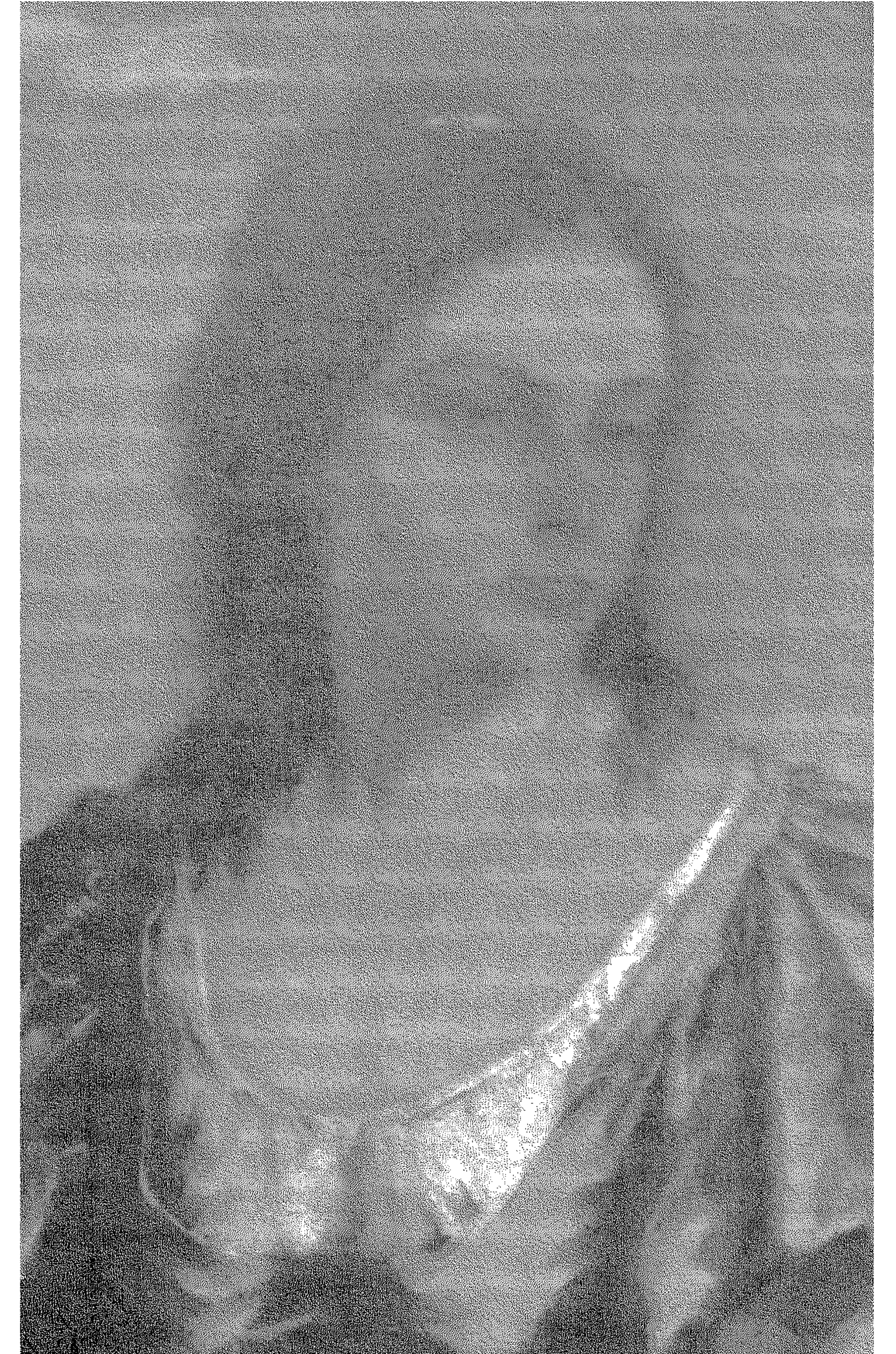
تطالعنا «المرأة» فى لوحاته فى ثلاثة أوجه اولها الوجه الشهوى . منها على سبيل المثال لوحات بالعناوين الآتية : «امرأة». «امرأة وسماء زرقاء» . «عارية» - وهى عناوين وصفية لا اظن ان الفنان هو الذى اختارها - ففى «المرأة والسماء» يتجاوز المشهد المرئى العنوان؛ فالمرأة هنا، تقف فى شموخ حالم، وبثقة من تعرف انها فاتنة، ويذوب شعرها النبيل، فى جانب بأوراق الشجر، كما يذوب فى جانب آخر ، فى سحابة مضيئة ومشبعة باللون الازرق السماوى. وجهها السامق، النبيل. يفتح الذاكرة على حكايات من الآلهات الاغريقية. لكن.. لا تكاد تنزلق عيناك الى صدرها حتى تكتشف انك وقعت فى شراك صدر متسع، مضىء، مشته، تتلصص من حافة قميصه بدايات حلمتين ورديتين. هذا الصدر المغنط ، والوجه الاسطورى ، يحركان الرغبة فى الحب أكثر من النموذج العارى عريا كاملا حيث جاءت اللوحة اقرب الى الدراسة المدرسية التى لاتخلو من رقة. ويشتمل التعبير من جديد، عندما يقتصر على الوجه فقط ، وتتألق براعته ، خاصة فى لوحة «فتاة صغيرة» - وهى فى الحقيقة فتاة ناضجة - تخترق بعينيها اللامعتين اعماق المشاهد.

ان عين «بالينت» لاتخطىء فى اختيار مميزات الجمال، مهما بدت ضئيلة، مثل نقاط الضوء الدقيقة التى يضعها بعصاه السحرية فى العيون والشفاه. والانوف. فتبعث الألق فى الوجوه. ورغم براعته الفائقة فى التجسيم بالنور والظل، فإنه ينفر من تصادمهما معها. لهذا يضىء الظلال كى تقترب من درجات الضوء، دون ان يفقدها طبيعتها او دورها فى البناء. لهذا تبدو أشكاله بالغة الرقة . وهى تظهر لنا عبر غلالات غير مرئية.

التجلى الثانى؛ هو المسحة الرومانسية الحيية، التى تشيع فى الوجوه، وكأنه بهذا الحياء يصرفنا عن اساءة الظن بجميلاته اللاتى يتزين بملابس أقرب الى طراز عصر النهضة.

اما التجلى الثالث ، فهو الذى يكشف صراحة، عن انحيازه الى المسيحية، - كما سبقت الاشارة - فى لوحات «الامومة».

ويبدو انه ادرك بنفسه، او بغيره انه فنان الاثرياء، فأراد ان يرد على ذلك ، فرسم لوحة تمثل اسرة يونانية - على الارجح - فقيرة، تجمع بين الاب والام وابنتهما الشابة، وتكشف العلاقة عن حكاية او مشكلة لانعرفها. واللوحة اقرب الى المشهد السينمائى او الرسم التوضيحى الذى لايقوى على الحياة بعيدا عن النص المكتوب او الحوار المسموع!



العدوان

قصة قصيرة

بقلم : كمال القلش



يتذكر ابراهيم الشوارع الملطخة بالدم، الجثث المنقولة على عربات الكارو، وبيوتا هدموها، ونساء أغتصبن، والبحر الذى كان يقذف بالحمم والخديعة .. يتذكر الثورة ، المقاومة ، يتذكر القتال والنضال .. يتذكر حسن حمود الذى قاد المظاهرة وعمره خمسة عشر عاما، وضربوه بالرصاص، وعندما جرى ابراهيم يتلقفه كان جسمه قد استطال وأصبح طويلا كعرق من الخشب .

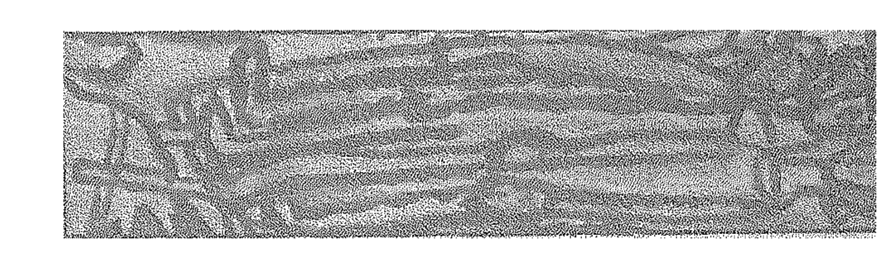
يتذكر هذا الشاب الذى انطفأ قبل أن يعرف الحياة والنساء وسيارة نصر والعمل فى المواقع المهمة . مات حسن حمود أروع ميتة وهو يرفع بيده صورة الزعيم، مات أروع ميتة لكى ينسى ..

وقبل كل شىء ابراهيم بورسعيدى، عاش وسيموت فى تراب بورسعيد ومياه بورسعيد وسمك بورسعيد وفتاة من بورسعيد، وقتها كان شابا عمره ٢٢ عاما، أبيض بياض المسلوخ، قصير القامة، مكتنزا، ملابسه مبهدلة، منظره ومظهره وشعره وعيناه وجبهته وكل ما يحتويه عندما يوضع فى سوق الرجال لا يساوى قرشا على الأكثر .

ولكنه يتميز على الانسان العادى بشىء اسمه «الجسارة» شجاع أكثر من أى شاب آخر .

كانت أول مرة فى حياتى أضع بندقية على كتفى، فى أيام عدوان ستة وخمسين، كنت أطول قليلا من البندقية فى ذلك الوقت، وأيامها كرهت القاهرة، رأيت أحشاء ها وقت العدوان، الناس فى أحيائها الفقيرة فى قمة الحماس والاندفاع والاستعداد للدفاع عن كل شبر، ولكن الأمر مختلف فى شوارعها المكتظة بالبضائع والسينمات .. رأيت الناس يوما تخرج من السينما أثناء غارة على المدينة قبل نهاية الفيلم

● كتبت عام ١٩٦٦ ولم تنشر وكان القصد ان تنشر في ذكري العدوان الثلاثي علي مصر



وأحياء منها تجلد بالقنابل، وبورسعيد تحترق، والناس تخرج من السينما متململة لأنهم لم يروا نهاية الفيلم ... كومة من البشر أمام السينما، والرجال يلتحمون بالنساء فى الزحام.

وبعد العدوان بشهور امتلأت الشوارع بنساء حوامل، وقالوا لى إن الخوف من الموت وإحساس الناس برائحته يشحذ ذكورة الرجال فيحتضنون نساءهم ساعات طويلة من الليل، وإن الحياة نفسها تقوم بالتعويض عن الضحايا والموتى دفاعا عن الحياة. وعندما ولدت النساء بعد العدوان بتسعة شهور كان الصبيان أكثر من البنات.

لم يعجبنى هذا كله، فقد كان من المستحيل على وأنا لم أقبل فتاة واحدة فى حياتى أن استوعب المهزلة التى كانت تجرى فى المضاجع وأنا أحمل السلاح وأحرس بلدى، وأطلقت على هذه المدينة بينى وبين نفسى «شنغهاى العاهرة»!

لم تكن جلسة ولا وقفة، وإنما كلام تبادلته مع ابراهيم بعد حلاقة ذقنه، وهو فى هذا اليوم من كل عام يقف أمام المرآة فى الصباح ويحلق ذقنه ويجرح نفسه ويتجمد دمه فوق ملامحه، ويرتدى ملابس جديدة، ويمضى اليوم وكأنه عيد شخصى له وحده.

عندما كان طفلا ألهبه أقرانه الصغار فى المدرسة بالسخرية من فأفأته وكانوا لا يسمحون له باللعب معهم لأنه سمين ثقيل الحركة، فحتى يهز جسمه ويجرى تكون اللعبة قد باخت، ووجد نفسه وحيدا دائما، يذهب للسير بمحاذاة البحر يغرق خيبته وألمه فى غموضه، ويتحدث إلى نفسه بصوت عال بلا سخرية من أحد، ودون أن يسمعه كائن سوى أمواج البحر، ويخطب ويتهته على كيفه دون اعتراض ولا سخرية من أحد ولم ينجح فى اجتذاب أى فتاة، وأحب من طرف وحد مرات عديدة (من طرفه هو فقط دون أن يشعر به الطرف الآخر) ولكنه مرة أحب وحكاية حبه هذه طويلة ومعقدة.

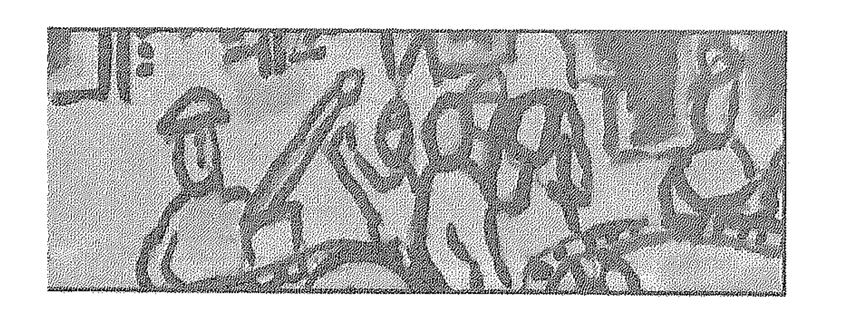
وملخصها أن فتاته كانت تافهة إلى أقصى حد، وداسته بقدمها وفعصته. وقع العدوان، وقبض المعتدون على ابراهيم وانطلقت به عربة مقفلة كالسهم. الأمر بالنسبة لى مختلف قليلا، فأنا أسمر. متوسط الطول، منطلق فى كل الاتجاهات (أحببت فتاة، وتمنيت أن أحبها كل

حياتى، وسارت معى مرة على ضفاف النيل، وقالت لى كلاما، وقلت كلاما، وكانت سعادتى أغزر من مياه النهر، وكان قلبى هو الذى يتحدث، وكنت سعيدا سعيدا والله، وكان الحديث حلوا حلوا، وكانت أعذب لحظة فى الدنيا، وفجأة ذهبت ولم تعد، ولم تعد أبدا .)

ويومها أحسست بقسوة الدنيا، وأسرعت إلى فراشى، وتحت الغطاء والدنيا واقفة ساكتة ميتة، وأنا نائم على جنبى انحدرت بل لم تنحدر، وإنما تمدت دمعتى وتسلقت قصبة أنفى وتمدت إلى العين الأخرى ودخلتها لتسحب منها دمعة أخرى متجمعة ونزلت على وجنتى، ومهدت المجرى لكل الدموع الأخرى، من العين الأولى الممتلئة إلى العين الثانية تسحب منها دموعها إلى الوجنة إلى الفراش لتصنع دائرة صغيرة مبتلة باردة وحارقة .. ليس هذا بكاء فأنا لا أبكى أبدا، وإنما

انسان يسيل شوقا إلى الحنان والعناية والذوق والرقة ويحترق .

وقبض على ابراهيم، وانطلقت به عربة مقفلة كالسهم، وقبل أن يقبض عليه بلحظة كان يقود دراجته ويطير بها يوزع منشورات تحث على المقاومة، وتعقبته العربة حتى دخل مقهى وسدت

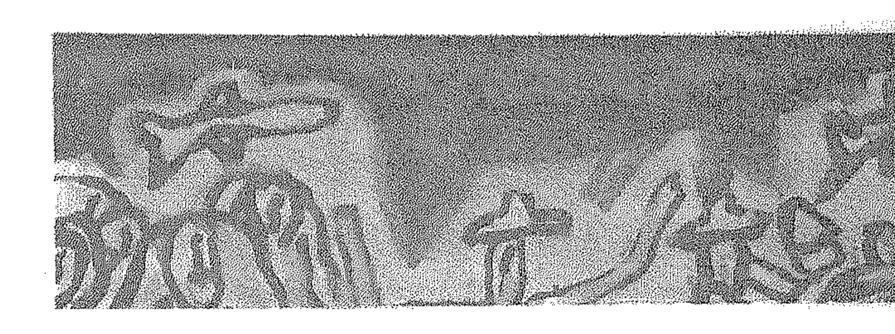


العربة بظهرها باب المقهى لكى لا يفر، ودخل الأعداء المسلحون المقهى، وفكر ابراهيم لحظة فى أن يقاوم البنادق المصوبة، وفكر فى الثانية التى يجب بعدها أن يجرى أو يتسلق الحائط، وشل تفكيره من الخلف صديق له كان يجلس على المقهى قال له ناصحا «سلم نفسك» وكف ابراهيم عن التفكير، وترك نفسه للأذرع القوية

الممتدة تحيط به وتمتقله، ورموه فى العربة، وانطلقت به العربة كالصاروخ .

فى اليوم الذى التقيت به، بعد المولد ما انقض بأعوام طويلة قلت له كيف كنت تفكر وأنت داخل العربة البريطانية وحدك. قلت هل فكرت فى الموت، قلت هل ندمت، قلت ماذا تمنيت، قلت ولكنك عشت أخيرا، قلت مؤكدا لو كنت تحب كنت قطعا ستبكى وأنت ذاهب إلى الموت .

قال قبل القبض على بلحظة كانت الدنيا فى رأسى محمومة ومكتظة بالنضال ضد العدوان قال أنت معتد ومعتدى عليك ، قال فى العربة أحسست أننى ميت تماما قال سكن عقلى بشكل لم يحدث لى من قبل ، قال



كنت أستعد للموت وتذكرت أننى لم أقبل فتاة فى حياتى، لم أحتضن امرأة، لم أر جسد امرأة عاريا أبدا .. قال حزنت حزنا أفظع من الموت، وضحكنا، قال هذه الفكرة جعلتنى أكاد أجن، سأموت حتما قبل أن أحتضن إنسانة أو أقبل شفتى فتاة، وضحكنا مرة ثانية، ووقفت العربة، ونزلت، وضعونى فى حجرة أسيرا، وقفلوا الباب .

والغريب فى الأمر أننى عندما كنت أحمل السلاح كان لى صديقة وكان اسمها ليلى، وكنت أحبها بل أعبدها، وكنت أحس أننى قطعة من اللهب، جدار من الحديد، ولن تستطيع جيوش الدينا أن تقتحم مصر بلدى قاهرتى شارعى حياتى لأن الحياة فيها انسانة أحبها، كنت أحرس الدنيا لأن الدنيا كانت تحتوى على ليلى خاصة بى، إنسانة أحبها، ولم أكن قد صارحتها بحبى بعد، وعندما صارحتها ذهبت ولم تعد أبدا .

وظل ابراهيم يتذكر ويتذكر ويرغمنى على أن أتذكر اللحظات التى واجهنا فيها الموت عدة مرات، وحلمه قبل أن يموت، وقلت لابراهيم معترضا ومتسائلا، لماذا نواجه حياة غاصة بالنسيان والقسوة والجفاف وبالذات النسيان .

وفجأة فكرنا وفجأة عثرنا عل سؤال أو إجابة، وسألنا أنفسنا لماذا لا يخترع العلماء «ذاكرة» .

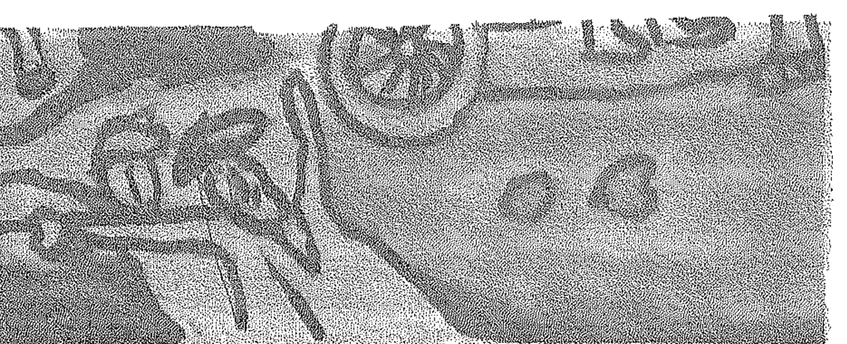
ذاكرة لا تحابى ولا تخاف، آلة لا تعرف غير الحقيقة، لا تعرف المداراة ولا السياسة ولا اللف والدوران، وتوضع الذاكرة التى اخترعها العلماء في كل ميدان وفى كل حارة وفى كل بيت وفى كل ركن لتقول بصوت عال .. عندما كنت تلعب وتداعب امرأتك .. من الذى كان يواجه الموت والعدوان، ذاكرة فى حجم كرة من الحديد تعلق على حامل تحكى وتتكلم ونتذكر بها كلنا، وتوضع على رأس كل حارة أليس هذا رائما، ولكنه بشع للآخرين !

وضحكنا فالعلماء لن يفعلوها، طبعا لن يفعلوها، وتذكرنا حسن حمود الذى لم يقبل هو الآخر شفتى فتاة، وضحكنا من زميلنا حسن وقلنا زمانه بقى تراب، وضحكنا .

وتوقف الضحك فى حلقى، وخجلت لحظة،

وانتهى الخجل، وعدت، وقلت فجأة، أنا أيضا تصور! لم أكن أيامها رأيت امرأة عارية فى حياتى، تتعرى لأنها تحبنى، وغصت فى أعماقى (أنا أهفو إلى انسانة تحس بالبرد كما أحس، تتعرى حتى الارتجاف، وأقدم لها ذراعى ونفسى وصدرى واحتضنها بكل قواى، بدمى، بشرايين جسدى، التصق بها حتى نصبح جسدا واحدا وأهزم رجفتها وأدفئها بالنار المتأججة فى قلبى وصدرى، أدفئها بعروقى بعنقى بشفتى بحبى بلهفتى برموش عينى بلمسات أصابعى، بباطن ذراعى على ظهرها، بضلوعى، بكل ذرة فى جسدى أظل أحتضنها حتى نذوب وحتى تتصبب عرقا !) .

لم تعد بى قوة لتذكر الحب والقتال والحياة، وأتمنى أن أنسى، وما جدوى تذكر اللحظات التى مضت وأفلتت، عندما أجد نفسى وحيدا، فى الظلام بعد منتصف الليل، عندما تموت الضجة ويخفت صوت الحياة حتى يتلاشى، ويتوقف الهواء ويركد وينام على التراب، ولا يحس انسان بإنسان، أشعر أننى منزوع من

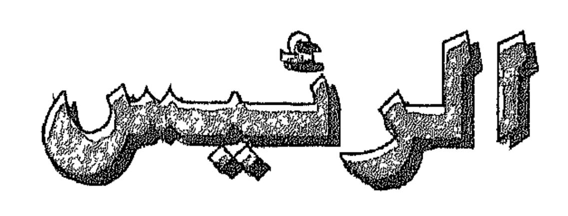
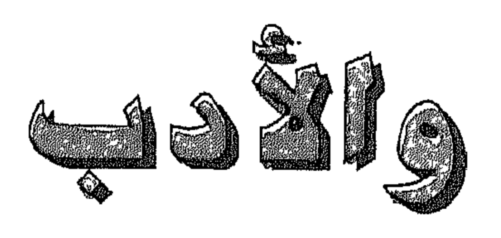


الدنيا التى ماتت ، منزوع حتى من نبض آلامها . اشعر اننى جزيرة صخرية حتى الأمواج التى تلطمها راحت وتركت لى الظلام والبرودة والقسوة، وتهدنى الرهبة وأنا فى أشد الحاجة إلى الحنان والجدوى والذوق والرقة .

وما فائدة هذا كله وقد مضى العيد، وحلق ابراهيم ذقنه وكوى ملابسه وسار فى الشوارع وعاد وتذكر وامتلأ كيانه بالتذكر، وفاض عقله وقلبه معا .. وهزم العدوان (ولكن أى عدوان هذا الذى هزمناه وهزلة العدوان مستمرة، العدوان على الوطن والجسارة والصدق والاخلاص . عدوان فى كل الدنيا فى كل بقعة على ظهر الأرض، سلاحه المقت والسلب والسحق والنسيان والتمادى .. وأنت مجبر على أن تنحنى وأن تُجارى وأن تنسى وتعيش مهزوما مغلوبا وأنت الغالب وأنت المنتصر) .

ولكنه يوم واحد يتذكر فيه إبراهيم ويكوى أسماله ويتذكر ويقاوم النسيان ويهزمه ويحتفل وحده بالعيد .

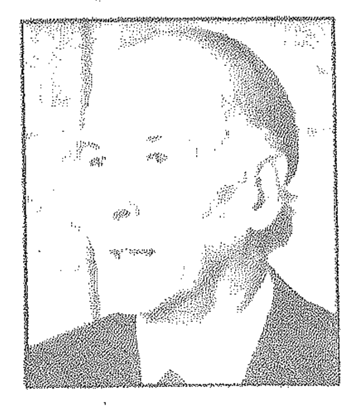
انتهت

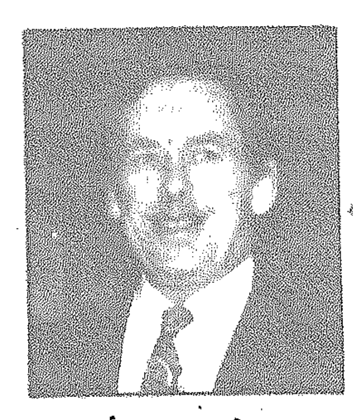



الرئيس والأدب

بقلم : محمود قاسم

چيسكار ديستان





فاكلاف هافل

إنه الرئيس ..

منصب حساس ، وله جاذبيته ، ويقع دائماً فى بؤرة الاهتمام ، وهو يطبع يوميا فى مختلف الصحف والمجلات مليارات المرات ، وتسلط حوله عدسات الكاميرات بالمئات كل يوم .. تتابع أخباره ، وتركز على ملامحه، وتردد ما يعلنه من آراء فى مختلف مجالات الحياة .

والرئيس هو مقعد الحكم الذى يجلس عليه ، فى كل بقاع الأرض ، ولكن البعض يبقى رئيسا حتى بعد أن يغادر منصبه ، يعامله الناس باعتبار ما كان ، فى كل تصرفاته ، حتى ولو قام بتأليف رواية أدبية ، مثلما فعل أخيرا الرئيس الفرنسى الأسبق فاليرى چيسكار ديستان ، فالناس لم تقبل على شراء روايته الأولى «الممر» ، ولم تحقق أعلى المبيعات طوال شهر كامل باعتبارها رواية هامة متميزة ، ولكن باعتبار أن كاتبها «رئيس» وكأن المسافة شاسعة بين النشاط السياسى العريض الذى مارسه الكاتب وبين ما جاء فى تلك الرواية ، أو فلنسمه نوعا جديداً من النشاط الانسانى .

وهذه الحادثة يمكن أن تفتح باب النقاش حول العلاقة بين الرئيس والكاتب فكم من أدباء ألفوا روايات ، وكتبوا

أشعاراً عن الرئيس . سواء كان رئيساً أو ملكاً ، وقد جذبت الروايات الأدبية الهامة الأنظار إلى شخصية الرئيس ، مثل تلك الرواية الهامة التى كتبها ميجيل اوستورياس (نوبل ١٩٦٧) تحت عنوان «السيد الرئيس» حول صناعة أى رئيس فى أمريكا اللاتينية التى تشهد كثيراً من القلاقل السياسية. ولعل هذه أوضح الروايات التى تناولت هذا الموضوع الحساس . فالأعمال الأخرى التى تحاول الاقتراب من هذه الشخصية تتعمد استخدام الرمز أو الاسقاط السياسى .خوفا من بطش الحاكم ، خاصة إذا كان ديكتاتوراً . وكم من روايات كتبها أدباء عن الدكتاتور فى حياته ، مثلما فعل سمبرون عن فرانكو، ومثلما اشار ماركيث فى رواياته مثل «خريف البطريرك» .

وهذه الظاهرة تصبح أكثر وجودا ، كلما توترت العلاقات بين الحاكم والمثقفين ولعل هذا دفع ببعض الأدباء أن يدخلوا حلبة الرئاسة ، وعندما وصل الكاتب المسرحى فاكلاف هاڤل إلى مقعد رئاسة تشيكوسلوفاكيا فى نهاية الثمانينات ، ثم التشيك مع بداية عام ١٩٩٢ ، كان قد ترك الابداع بمسافة زمنية غير قصيرة ، حيث عرف ككاتب مسرحى فى فترة النضال الوطنى ، وابان المعارضة الكبرى للاتحاد السوفييتى فى نهاية الستينات وبداية السبعينات . وبعد أن عرف هاڤل السجن، والتمرد ، والنضال السياسى . أصبح أول كاتب مسرحى معاصر ، وربما فى التاريخ كله، يصبح رئيسا ، ويجلس بالفعل على مقعد الحكم وتشغله أمور منصبه الجديد عن الكتابة تماما . ولكن الناس لا ينسون أن الرئيس هو الكاتب فاكلاف هاڤل .

● مكسب الأدب

أما الكاتب البيرونى ماريو فارجاس يوسا ، فلم يكن قد توقف عن الكتابة فى عام ١٩٩٠ ، حين قرر أن يخوض انتخابات الرئاسة فى بلاده . وبدت المعركة شرسة للغاية ، لكن يوسا لم يصل مثل زميله التشيكى إلى مقعد الرئاسة . ويومها علق الكاتب «خسارة على بيرو . ومكسب للأدب» . ويبدو أن هذه التجربة

أندريه مالرو



ليوبولد سنجور



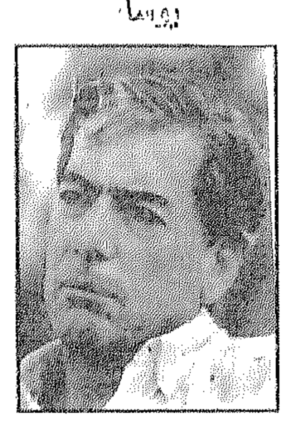
كانت بالفعل مكسبا للأدب . وخلال هذا العام سوف يقرأ الناس كتابا من خمسمائة صفحة تحت عنوان «السمك فى الماء» ، يقول فيه «يوسا» «منذ بداية حياتى السياسية . قررت ألا أكف عن القراءة أو الكتابة ساعتين يوميا ولو أصبحت رئيسا فلن أكف عن القراءة، وإن كان من المؤكد أن أكف عن الكتابة، اعنى الإبداع الأدبى فمن مهام وظيفتى أننى لن اركز على الإبداع».

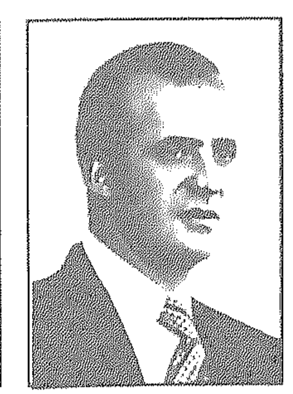
وبعيداً عن الكاتب الذى يسعى للجلوس على مقعد الرئاسة فان بعض الكتاب قد اكتسبوا بعض شهرتهم باعتبارهم أبناء رؤساء ، ثم ما لبث القارىء أن تأكد أنه أمام موهبة حقيقية ، بصرف النظر عن علاقته الأسرية بالرئيس ، ولعل ابرز هذه الأسماء الكاتبة التشيكية ايزابيل الليندى ، التى حملت اسم الرئيس السابق سلفادور الليندى . وهى ليست ابنته ، وانما ابنة أخيه ، ولكنها عاشت فى داره سنوات طويلة ، وقد قوبلت روايتها الأولى «منزل الأشباح» باعتبارها سيرة ذاتية عن الانقلاب الدامى الذى قاده بينوشيه عام ١٩٧٣ ضد الليندى . واعتبر البعض أن إيزابيل بمثابة شاهدة صادقة حول ظروف الإنقلاب ، لكن المفاجئة الحقيقية كانت فى الموهبة المتدفقة للكاتبة، ليس فقط فى هذه الرواية الأولى ، ولكن فى كل أعمالها التالية ، مثل حكايات «ايفالونا» و« الحب والظل»، وهى كلها مترجمة إلى اللغة العربية .

وعن علاقة الرئيس بالأدباء ، فقد قامت صداقات عميقة بين الكثير من رؤساء الدول ، وبين الكتّاب ، مثلما حدث بين الرئيس الفرنسى شارل ديجول والأديب اندريه مالرو الذى عينه وزيراً للثقافة عدة سنوات فى حكومته . ومثل العلاقة بين الملك الاسبانى خوان كارلوس والكاتب خورخه سمبرون الذى أصبح أيضا وزيراً للثقافة منذ عدة سنوات.

لكن الغريب فى أمر صداقة الرئيس


ديجول


يوسا



خوان كارلوس



إيزابيل الليندي

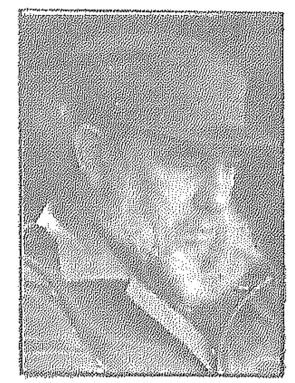
بالكاتب ، يبدو فى الصداقة الوطيدة بين كاسترو وكل من ارنست هيمنجواى ، ثم جابرييل جارثيا ماركيث . فالأول كان شديد الارتباط بكوبا قبل ثورة ١٩٥٨ ، وجعل أحداث روايته «العجوز والبحر» المكتوبة عام ١٩٥٣ تدور على الساحل الكوبى ، وبعد أن اشتدت الخصومة بين الولايات المتحدة وكوبا ، اشتدت الازمة بين الرئيس والكاتب . وكم قضى هيمنجواى أيام الصيف على السواحل الكوبية .

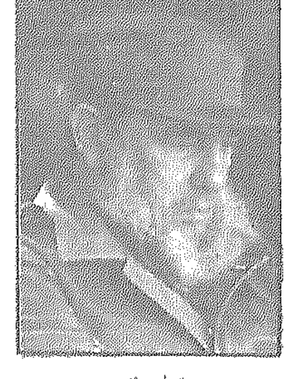
أما ماركيث الذى عرف بمواقفه المتشددة ضد كل من هو ديكتاتور، وطاغية فانه تعامل مع كاسترو باعتباره صديقا ، بعيداً عن مقاعد الحكم ، وكم من مرة نشرت المجلات صوراً للأجازات السعيدة التى يقضيها ماركيث على السواحل الكوبية ، ويقوم مع صديقه الرئيس باعداد وجبة شهية من الاستاكوزا والحيوانات البحرية .

عمل هش .. ولكنه مؤثر

أما الرئيس الكاتب ، فقد تعددت أشكال علاقته بالإبداع وفى مصر على سبيل المثال ، فان الرئيس عبد الناصر كان قد بدأ فى كتابة رواية تحت عنوان «فى سبيل الحرية» وهو فى الصف الأول الثانوى . وهى تجربة تناسب ما يكتبه صبى فى الخامسة عشرة من عمره . لكنها كشفت عن همه الوطنى ، وتأججه ، واهتمامه بتاريخ الحركة الوطنية المصرية . وفى عام ١٩٦٣ أعلن عن مسابقة قومية لتكملة أحداث هذه الرواية ، واشترك فيها عدد من الأدباء الشباب منهم عبد الرحمن فهمى ، وعلى شلش ، وفاز الأول بالجائزة، وقررت الرواية على طلبة الصف الأول الثانوى باعتبارها عملا وطنيا .

وفى السنغال عرف الشاعر ليوبولد سيزار سنجور كمناضل وطنى، وقد كتب الشعر قبل أن يتجه إلى السياسة ، وكان زميل فصل للشاب الفرنسى بومبيدو فى عام ١٩٣٣ ، والذى أصبح رئيس فرنسا بعد شارل ديجول . فسنجور اذن موهوب





كاسترو

هيمنجواي

حقيقى دفعته ظروف النضال إلى أن يتولى الرئاسة لأكثر من ثمانية عشر عاما . وقد تصرف دائماً باعتباره الشاعر الرئيس ، وهو الآن عضو عامل فى الاكاديمية الفرنسية . ورغم أنه يقترب من عامه التسعين فانه لا يزال يمارس نفس النشاط كشاعر ، بعد أن ترك منصب الرئاسة منذ أكثر من عشر سنوات .

أما الرئيس الفرنسى الأسبق چيسكار ديستان فقد أدلى بحديث إلى مجلة «الحدث» فى عام ١٩٦٧ قال فيه أنه «من الصعب الاستمرار فى الإبداع السياسى، وأنا أفكر دوما فى الإبداع الأكثر وجوداً انه الخلق الفنى والأدبى . انه هش ومؤثر ويوما ما سوف اختار الكتابة . وسوف اعتبر نفسى أديبا» .. وهذا الحديث قد جاء قبل أن يتولى ديستان الحكم بسبع سنوات ، وقبل أن يكتب روايته الأولى «الممر» بربع قرن .

وكانت المفاجأة فى رواية ديستان أنها لم تكن عملا سياسياً عن تجربته مع السياسة ، مثلما فعل يوسا فى كتابه الأخير ، ولكنه قرر العودة إلى التاريخ ، فهى حول شخص يحاول أن يكون شاهداً على حقبة من التاريخ الفرنسى . والراوية هنا عبارة عن شاعر فرنسى مجهول اكتشفه ديستان مصادفة أثناء زيارته لليابان ، فقد وجده مشغوفا بنفس الحقبة الزمنية التى يفكر فيها . ويقول «ديستان حول هذه التجربة فى حديثه إلى مجلة الاكسبريس (٢٤ نوفمبر ١٩٩٤) . «منذ تلك الزيارة . عدت إلى مكتبى ، ورحت افتش فى التاريخ ، حتى انتهيت من تأليف روايتى . واستعرت من احدى قصائده عنوان روايتى.

اسكت أيها الحب . وخذ قوسك .
لأن آيلى جميل ومتوحش .
فهو يخرج صباحا ومساء من الحديقة.
ويمر من هذا الممر .

● صباح الخير .. ياسيادة الرئيس

وليست الرواية تاريخية كما قد يوحى

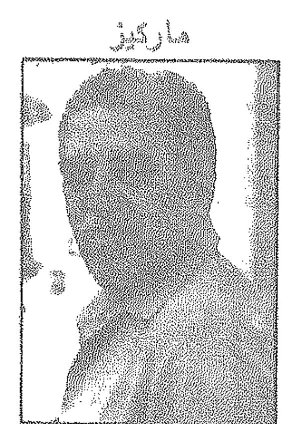
الأمر ، فهى ليست عن حاكم ، أو رجل سياسة ، بل عن حقبة تاريخية ، فبطل الرواية يعيش فى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، هو أحد الجنود الذين انسحبوا من الجبهة الروسية عقب هزيمة نابليون فى ووترلو . ولأنه لم ينتصر فى الحرب ، فانه يقرر أن يصطاد الأيائل فى الغابات . حتى يلتقى بالمرأة التى تعتبره فريسته الكبرى ، وتنجح فى أن تجعله يبتعد عن الصيد .

ويقول ديستان فى الحديث السابق الاشارة اليه ، أنه قرر أن يكتب وقائع هذه الرواية فى سرية حتى انتهى من تأليفها ، وأنه كان يشحذ همته فى الإبداع بقراءة أشعار بوشكين الذى كتب كثيراً عن تلك الحقبة وعاود قراءة رواية «الحرب والسلام» لتولستوى التى تصف موقعة ووترلو . والتى اعتبرها أحسن ما قرأ فى الأدب العالمى .

وفى هذا الحديث ، أكد الكاتب ديستان ، أنه لم يكن فقط الرئيس ، فهو قارىء جيد للأدب العالمى ، والفرنسى. وهناك علاقة خاصة بينه وبين روايات بعينها مثل «التربية العاطفية» لفلوبير ، و«صباح الخير أيتها الأحزان «لفرانسواز ساجان ، ويرى أنه لو رجع به التاريخ ، لتمنى أن يعيش فى زمن فلوبير ، فى منتصف القرن التاسع عشر . ولأصبح احدى شخصيات روايته «التربية العاطفية».

ولم يشر ديستان فى حديثه إلى تجربته الإبداعية القادمة ، فهل ستكون «الممر» بمثابة عمله الأوحد ، أو «بيضة الديك» كما يقال ، أم أن الإقبال على قراءة الرواية سيجعله يكرر التجربة ؛ رغم أن بعض النقاد لم يبدو اعجابا برواية «الممر» ولعل التقاعد الذى يجد بعض الرؤساء أنفسهم فيه يدفع بآخرين أن يكرروا نفس التجربة ، فهى من الوسائل الأكيدة لإلقاء أضواء الشهرة على الرئيس.. بعد أن يترك منصب الرئاسة .

ماركيز



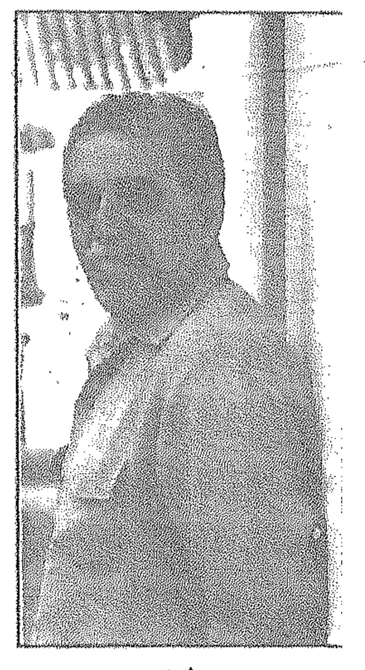
تولستوى

العالم في سطور

كولومبيا

١٩٩٥ .. عودة ماركيث مع الأبالسة

بعد أن تنافست المجلات والصحف في رصد حصاد عام ١٩٩٤، بدأت كل مطبوعة، تتخيل الصورة التي سيكون عليها العام الجديد ١٩٩٥، وقد نشرت مجلة الاكسبريس في ٥ يناير الماضي خريطتها للحياة الثقافية العالمية في الأشهر القادمة، ألقت فيها الاضواء على الافلام الجديدة، والكتب التي ستفرزها المطابع. ومن ملامح هذه الخريطة، سنرى ان العالم سيحتفل



ماركيث

خلال العام الجديد بذكرى رحيل كل من آفا جاردنر، وجريتا جاربو، والبرتو مورافيا الخامسة، وعشر سنوات على موت الرسام شاجال والكاتب الالماني هاينريش بول، والممثلة سيمون سينيوريه، والمخرج اورسون ويلز، وعشرين عاما على رحيل أم كلثوم، وجوزفين بيكر وبازوليني، واربعين عاما على رحيل الكاتب المسرحي بول كلوديل، والممثل الامريكي جيمس دين، ونصف قرن على وفاة الشاعر الفرنسي بول فاليري.

وفي عام ١٩٩٥ سيكون الكاتب الالماني ارنست يونجر هو الكاتب الأطول عمرا من بين حملة الاقلام في التاريخ البشري، حيث سيبلغ عمره قرنا كاملا في التاسع والعشرين من مارس القادم. وسوف تنشر دار جاليار بهذه المناسبة روايته الاولى «القلب المغامر».

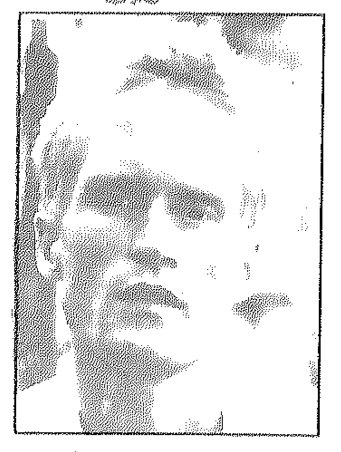
اما الأدباء العائدون الى الكتابة في هذا العام، فعلى رأسهم جابرييل جارثيا ماركيث الذي سيتكلم عن سيرته الذاتية في روايته الجديدة «من الحب، والأبالسة» التي تدور احداثها عام ١٩٤٩، حول ماركيث الصحفي الشاب الذي يبدو مبهورا بعالم جديد لم يسبق ان عرف مفرداته.

وسيعود ماريو فارجاس يوسا (من بيرو) بعد توقف اكثر من خمس سنوات ايضا مع سيرته الذاتية فى روايته الجديدة «السمك فى الماء» يتحدث عن تجربته فى انتخابات الرئاسة عام ١٩٩٠ .

كما تعود الكاتبة الامريكية باترشيا هايسميث بعد طول توقف فى روايتها البوليسية الجديدة «ج الصغير» وستقرأ أوربا رواية جديدة للكاتب «اوى كينزابورو» - نوبل ١٩٩٤ - سبق ان نشرها باليابانية عام ١٩٩٠ تحمل عنوان «وجود هادىء» حول امرأة تتحدث عن تجربتها فى تربية ابنائها الثلاثة اثناء غياب والدهم فى الولايات المتحدة .

كوبنهاجن

المال هو الزمن .. فى نهاية القرن العشرين



بيتر هويج

قرر عدد من الادباء ان يهجروا القرن العشرين فجأة ، قبل ان ينصرم من بين اناملهم ، وان يعيشوا تماما فى القرن الواحد والعشرين ، ومن هؤلاء الكاتب الدانماركى بيتر هويج فى روايته الأولى « قصة الحب الدانماركى» وقرر ان تتحول روايته الى حلم ملىء بالسخرية والخيال والحياة . ويرى هويج ان نهاية القرن العشرين قد اضاعت فينا الحلم . لكن اقتراب هذه النهاية ولد داخلنا احلاما بان رحيل هذا القرن إيذان بمولد زمن جديد .

وبطل الرواية ، الكونت مورخوى يرى ان بلاده الدانمارك هى مركز الكون ، وذلك حسب نظريات الجغرافيا السياسية ، ولذا فانه يقضى اغلب اوقاته امام المدفأة ، وقد قرر ان يتوقف الزمن تماما بالنسبة له . اما ابنه كارل ، فهو يتعامل مع الزمن بذكاء وحيدة ، فهو يرى ان هناك دلائل اكيدة على حركة الزمن مثل الحب ، ويتناقش الرجلان فى مسألة الزمن ، ويقرران الذهاب الى احدى المؤسسات الصحفية الكبرى ، حيث ان الصحافة تعمل دائما لصحيفة الغد ، وهناك يريان ان معنى المال هنا

يختلف ، فالبندول لا يشير الى الساعة الآنية ، ولكن الى الغد .

وينتقلان الى البورصة ، وهناك يكتشفان ان الزمن هو المال ، ففي كل ثانية تتدفق الاموال على اصحابها، وعلى مالكيها، وفي النهاية يتوصلان الى ان الزمن شئ نسبي ، وان لكل انسان زمنه المرتبط بما يحققه من مكاسب ، سواء في المجال المادي ، أو المعنوي ، وبالتالي فان القرن العشرين ، والحادي والعشرين لايعنيان سوى اسماء يطلقها البشر على مكاسبهم .

ولد الكاتب بيتر هويج في كوبنهاجن عام ١٩٥٧ ، وقد بدأ حياته راقصا، وممثلا ، وبحارا، ثم مالبث ان هجر كل هذه العوالم الى الكتابة .

وقد نشرت روايته الأولى «قصة الحلم الدانماركي» عام ١٩٨٨ . وما لبثت ان ترجمت الى لغات عديدة مما شجعه الى تقديم روايته الثانية «الانسة سميلا» في العام الماضي . وهو يفتح لاقرانه الدانماركيين بابا للدخول الى آفاق الشهرة العالمية .

برشلونة

أنا .. ديكتاتور ساخر !

ما اكثر الكتب التي تصدر عن الحياة الخاصة للرؤساء ، والملوك ، وخاصة الذين ارتبطوا في اذهان الناس بالديكتاتورية والاستبداد .

وتبدو قراءة هذه الكتب كنوع من التشفي في الديكتاتور ، او لمحاولة معرفة نقاط ضعفه ، مثلما حدث أخيرا في الكتاب الذي اصدره طبيب ماوتسي تونج .

لكن الكاتب الاسباني مونتليان لم يود في كتابه الجديد «انا فرانكو» ان يؤلف كتابا عن الديكتاتور الاسباني ، بل ان يؤلف رواية ..

وقد جاءت فكرة هذه الرواية للكاتب بتكليف من ناشره الاسباني ان يؤلف كتابا عن حياة فرانكو باعتباره كان من اكبر المعارضين له في حياته ، ولانه روائي ،فلم يشأ مونتليان ان يمتثل لهذا الطلب بحذافيره ، وكتب رواية تخيل فيها ان فرانكو ذاته كان له ان يرويها على لسانه لو ظل على قيد الحياة .

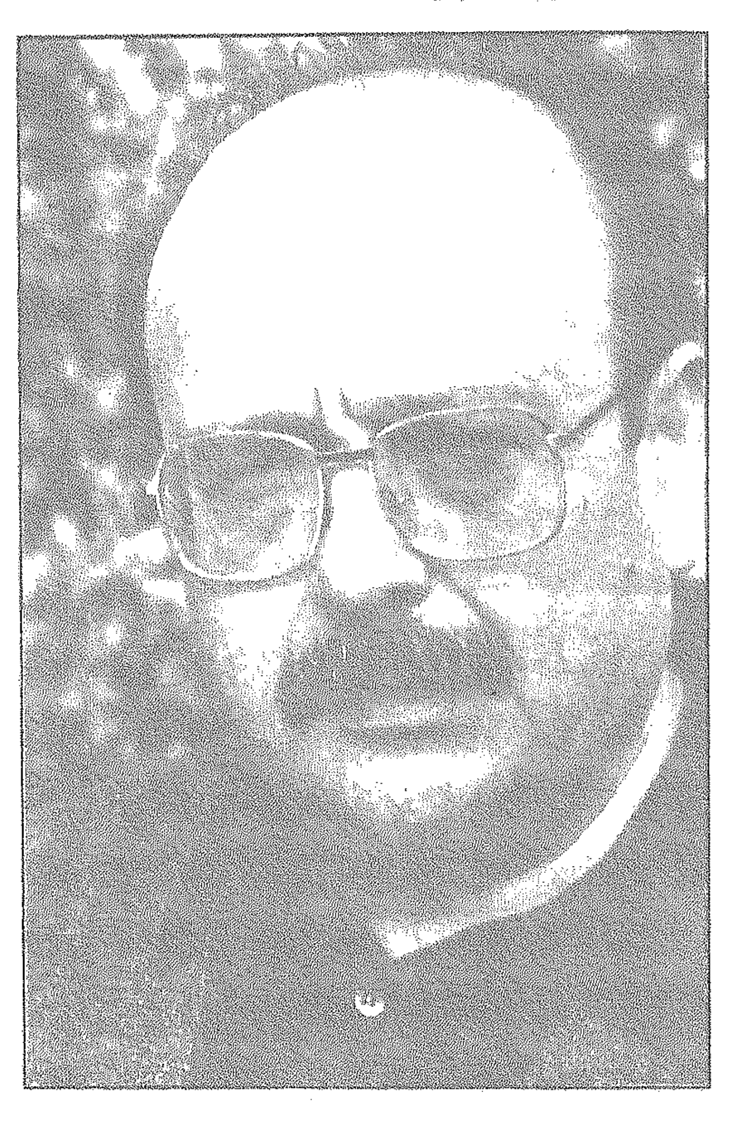
وهكذا تولدت فكرة الرواية . حيث راح فرانكو يحكي عن حياته منذ ميلاده ، في عام ١٨٩٢ وحتى وفاته في عام ١٩٧٥ ، وفي هذه الرواية يتكلم فرانكو بكل صراحة عن نفسه ،

ولاشك انه لم يكن ابدا ليقول انه رجل ملئ بالقسوة . والتفاهة والسطحية .

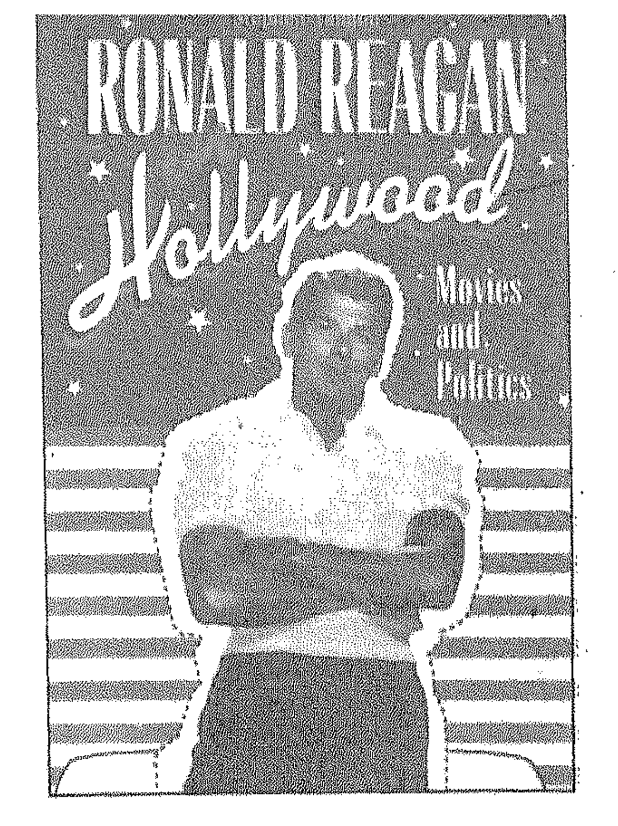
وبدا ان مونتليان قد أراد ان يسخر من فرانكو على طريقته ، وان يجعله اضحوكة للناس ، فوصف كيف اسقط البلاد فى الفوضى ، والحروب الاهلية ، ودفع رجال الفكر الى الهروب ، وقام بخنق اسبانيا ، وجاء بأسرته كى تشاركه فى الحكم .

بدت التجربة غريبة بالنسبة لكاتب فى نفس مكانة مانويل فاتوبيكيث مونتليان ، المولود فى برشلونة عام ١٩٣٩ فهو من ابرز ابناء جيله ، واحد القلائل المعروفين خارج حدود لغته ، ربما اكثر من كتاب اخرين نالوا جوائز كبرى . وقد نشر مجموعة من الروايات مثل «عازف البيانو» و«العصابة السعيدة» و«الشافيرا» اما روايته الأخيرة «انا فرانكو» فلانها اثارت من حوله الكثير من الجدل ، فان احدى المؤسسات الادبية قد اعلنت وقوفها الى جواره ، ومنحته جائزة ادبية معروفة تحت اسم «جائزة بلانيتا» .

مانويل فاتوكيث







نجار في هوليوود

الأفلام والسياسة

بقلم : مصطفى درويش

قبل أسابيع خرج «رونالد ريجان» الرئيس الأمريكى الأسبق على الناس ببيان يعلن فيه أنه يعانى من أعراض «الألزيمر» ، وهو مرض عضال ، أخطر آثاره فقدان الذاكرة، بحيث لا يدرى المصاب به من أمر نفسه شيئاً ، حتى اسمه لا يعرفه ، فإذا ما نودى به عليه لم يحر جوابا .

وليس من شك أن نسيان الاسم يشكل بالنسبة لأى شخص مأساة كبرى .

فما بالك إذا كان ذلك الشخص قد شغل منصب رئيس أقوى وأغنى دولة فى العالم .

وإلى عهد قريب كان اسمه يتردد على كل لسان .

وفى فترة سابقة على توليه الرئاسة ، كان حاكما لولاية كاليفورنيا ، حيث تصنع الأحلام .

وحتى الثالث من يناير لعام ١٩٦٧ ، ذلك اليوم الذى استلم فيه مقاليد حكم تلك الولاية ، كان نجما فى سماء هوليوود ، اسمه يظهر بين مشاهيرها على الملصقات والاعلانات وعناوين الأفلام .

ولأن ريجان تولى رئاسة الولايات المتحدة بدءا من ١٩٨١ وحتى ١٩٨٨ ، ولأنه كان نجماً قبل أن يكون رئيسا ، وزوجا للنجمة «جان ويمان» الفائزة بأوسكار أفضل ممثلة رئيسية ، قبل أن يطلقها . ويتزوج من «نانسى ديڤيز» شريكة حياته الآن .

فما أكثر الذى كتب عنه تفسيرا لظاهرة صعوده ، حتى أصبح أول ممثل يتولى رئاسة دولة فى أهمية الولايات المتحدة ، ومتى ؟

والحرب الباردة على أشدها ، والعالم معلق مصيره بخيط رفيع .

● بحث رفيع

ولعل كتاب «رونالد ريجان» فى هوليوود ، الأفلام والسياسة لصاحبه «ستيڤن ڤوجن» أستاذ الاتصالات بجامعة ويسكونسين ، هو آخر المؤلفات عن ذلك الرئيس .

والكتاب من إصدارات جامعة كمبريدج ، تنيف صفحاته على ثلاثمائة وتسع وخمسين صفحة ، من بينها مائة وعشرون صفحة مخصصة للمختصرات والحواشى والمراجع والفهارس .

وقد ظهر الكتاب فى أوائل العام الماضى ، فتلقاه النقاد أحسن لقاء ، لأنه آية من آيات البحث العلمى الرفيع بأدق معانى هذه الكلمة ، وأعمقها وأوسعها فى آن معا .

فهو يضم بين دفتيه أحاديث مع ريجان ، ومواداً من ملفات مكتب المباحث الاتحادى ، وتسجيلات لجلسات استماع حكومية ، فضلا عن أحاديث وحقائق مستمدة من مئات المصادر .

● الحلم الأمريكى

وبفضل كل ذلك استطاع صاحب الكتاب أن يغوص فى أعماق شخصية ريجان بوصفه رمزاً للحلم الأمريكى القائم على فلسفة الذرائع التى لا تقيم وزنا إلا للنجاح .

وكما هو معروف ، جاء ريجان إلى العالم قبل ثلاثة وثمانين عاما ، وبالتحديد فى السادس من فبراير لعام ١٩١١ ، وفى مدينة صغيرة ، مغمورة من مدن ولاية الينوى ، بوسط غرب الولايات المتحدة اسمها «ديكسون» نشأ وترعرع ، حتى أصبح فتى كفتيان هوليوود فى ذلك الزمان، طويلا ، عريضا ، مفتول

العضلات، مولعا بالرياضة ، لاسيما السباحة ، يحب أن ينادوه بـ «دتش» بدلا من رونالد ، .لأن الاسم الأول له رنين يوحى بالرجولة والفحولة .

وقد أهلته ظروفه العائلية للالتحاق بكلية «أويركا» (١٩٢٨) ، حيث أتاح له النشاط المسرحى فرصة التمثيل .

ولأنه كان متدينا ، تحت تأثير والدته ، فقد التحق بجماعة اتباع المسيح ، وهى جماعة ذات قاعدة ريفية ، ينحصر



نشاطها فى الدعوة إلى الوطنية والرأسمالية والإيمان .

●المنقذ الأعظم

وفى هذه الأثناء كانت صحيفة ديكسون «الايفننج تلجراف» تنشر تباعا أخبار بطولاته كحارس شاطىء ، حيث أنقذ على مر السنين واحدا وسبعين شخصا من براثن الموت غرقا .

وتمر الأيام أعواما بعد أعوام ، فيتخرج فى تلك الكلية (١٩٣٢) ، حيث درس علمي الاجتماع والاقتصاد . ولكن اهتمامه كان منصبا ، فى حقيقة الأمر ، على الدراما وأول وظيفة حصل عليها ، كانت فى مجال الراديو ، حيث عمل معلقا رياضيا .

ولم يكن فوزه بتلك الوظيفة بالأمر السهل اليسير فالأزمنة كانت عصيبة ، فها هى الأزمة الكبرى تفقد شقيقه الأكبر «چاك» وظيفته .

وليلة عيد الميلاد (١٩٣١) استلم أبوه خطاب رفت من العمل ، به انتهت احلامه فى الصعود اجتماعيا .

والغريب فى أمر ريجان وقتذاك ، أنه كان يقول لأصدقائه «لن ترضينى أبداً وظيفة أجرها الأسبوعى ستون دولارا» .

وسر طموحه أنه كان منجذباً إلى عالم الاستعراض ومع ذلك ، فقد كان فى حيرة من أمره ، لا يعرف من أين يبدأ ؟

فهوليوود كانت بعيدة المنال مثل الفضاء الخارجى ، أو هكذا بدت له وللمحيطين به من الأصدقاء .

قلة منهم شجعته على الذهاب ، ولكن الأغلبية نصحته بالتوقف عن «مطاردة قوس قزح» ، وعدم تبذير أيام الشباب فى الأوهام .

وعلى كل ، فقد جاءته الفرصة فى مستهل ١٩٣٧ ، عندما رافق فريق أشبال شيكاغو الرياضى فى رحلة تدريب بجزيرة «كاتالينا» .

●الاختبار الأول والأخير

فمنها اتصل تليفونيا بالممثلة المغنية «چوى هرچس» ، وكان قد تعرف عليها فى أثناء حديث إذاعى ، تأثرت فيه بسحر نظراته .

ولم تخيب «چوى» ظنه ، فقدمته إلى وكيل أعمالها «چورچ وارد» الذى ما أن التقى به ، حتى رآه مقبولا شكلا ، قابلا للتسويق .

فكان أن حدد له اختبارى شاشة ، ثانيهما مع «ماكس آرنو» مخرج الاختيار للأدوار فى شركة وارنر إخوان .

ومن عجب مغادرته هوليوود إلى ايوا دون انتظار إعلان نتيجة الاختبار .

وعن ذلك يقول ريجان ساخرا

ريجان فى هوليوود *

«هوليوود تحب من ليسوا فى حاجة إلى هوليوود» .

ومهما يكن من الأمر ، فقد ابرقوا اليه من هوليوود ، بعد اجتيازه الاختبار بنجاح، بما مفاده أن «چاك وارنر» يعرض عليه عقدا لمدة سبعة أعوام ، بأجر أسبوعى قدره مائتا دولار ، وهو أجر كبير بمعايير تلك الأيام .

● ممثل ثانوى

وقريبا من نهاية شهر مايو لعام ١٩٣٧، غادر ريجان ولاية ايوا إلى هوليوود ، حيث أصبح نجما أجيراً من الدرجة الثانية عند وارنر إخوان، وذلك لمدة خمسة عشر عاما، أدى خلال الأعوام الخمسة الأولى منها، ادوارا معظمها تافه فى ثلاثين فيلما .

وظل كذلك إلى أن التحق بالجيش فى أثناء الحرب العالمية الثانية (١٩٤٢).

وجدير بالذكر هنا أنه لم يطلق رصاصة واحدة طيلة مدة خدمته فى الجيش .

ورغم ذلك ، فباستثناء الجنرال دوايت ايزنهاور لم يشاهد الشعب الأمريكى أى رئيس أمريكى مرتديا الزى العسكرى مثلما شاهد ريجان .

● شعار عدم الالتزام

وعندما استقر به المقام فى عاصمة السينما كان الشعب الأمريكى منقسما على نفسه إزاء الحرب الأهلية فى أسبانيا .

وكان هتلر قد ألغى معاهدة فرساى ، وبهمة يعيد تسليح المانيا . واليابانيون يحاربون فى الصين .

ورزوفلت اعيد انتخابه لفترة رئاسية ثانية ورغم أنه كان قد بدأ مشروعاته الاقتصادية التى غيرت وجه الولايات المتحدة فى أكثر من مجال، إلا أن معاناة الأمريكيين من الأزمة الكبرى ، لم تخف وطأتها ، ولو قليلا ولم تكن هوليوود بعيدة عن ذلك الانقسام الكبير فلا أحد من منتجيها ومخرجيها وممثليها وممثلاتها إلا وكان له موقف فى مواجهة الفاشية وهتلر وتشيكوسلوفاكيا وبولندا وبريطانيا ، حتى أن السياسة أصبحت بمثابة واحة فى الصحراء الثقافية .

ولم تكن وارنر إخوان ، هى الأخرى ، بعيدة عن تلك التطورات .

بل لعلها كانت من أكثر شركات هوليوود الكبرى تأثرا بها ، ومسايرة لها .

ولكن ريجان كان غافلا عن كل ذلك ، لا يتحمس لقضية محلية أو دولية ، لا يحمل لأحد عداء سياسيا .

ولا غرابة فى هذا ، فقد جاء إلى هوليوود ، ولا هدف له سوى أن يصبح ممثلا سينمائيا ، ونجما إن أمكن .

وهنا قد يكون من المناسب أن أذكر أن صاحب الكتاب قد عرض لسيرة

ريجــان فـى هـوليــوود ، وبالـذات وارنـر إخوان، مـبتدئا من آخرها لا من أولها ، وبالتحديد فى شهر يونية لعام ١٩٥٢ ، فى سبرنجفيلد بولاية ميسورى .

● الرئيسان

فـفى ذلك التاريخ احـتشد أكثر من سبعمائة شخص من أجل إلقاء نظرة على نجم فـيلم جديد اسـمه «الفريق الفائز» ، وهو آخر فيلم مثله ريجان لحساب وارنر إخوان .

ومن خلف عربة القطار ابتسم ريجان وزوجته الجديدة «نانسى» ، وأخذا يلوحان مسرورين بذلك الاستقبال .

وتـصـادف مـجىء الرئيس «هـارى ترومان» بعد ظهيرة اليوم التالى إلى نفس المدينة ، وذلك لحضور اجـتمـاع مع وحدة المشاة الخامسة والثلاثين ، تلك الوحـدة التى خدم معها فى أثناء الحرب العالمية الأولى .

ولما هبطت الطائرة أرض المطار ، كان فى شرف استقباله ما بين خمسة وعشرين ألف شـخص وعلى جانبى « الطريق داخل المدينة ، اصطف لتحيته مـائة ألف شخص وهم يهتفون «نريدك ثانية» .

ولم يكن ريجان غريبا على ترومان .

فـفى أثناء حملة ١٩٤٨ الانـتـخـابية حـاول ريجـان تجنيـد هـوليـوود لصـالح ترومان ، بتقديم الأخير إلى حشد كبير فى لوس انجلس .

وبعد ذلك بأكثر من عام التقى بوصفه رئيس اتحـاد ممثلى الشـاشة بترومان فى البيت الأبيض .

وهـا هـمـا الآن فى نفس المدينة ، ولكن فى ظروف سياسية مختلفة تماما .

●التغيير والتبديل

فترومـان كان قد فقد شعبيته بسبب الحرب الكورية ، وارتفاع عدد القتلى من الجنود الأمريكيين .

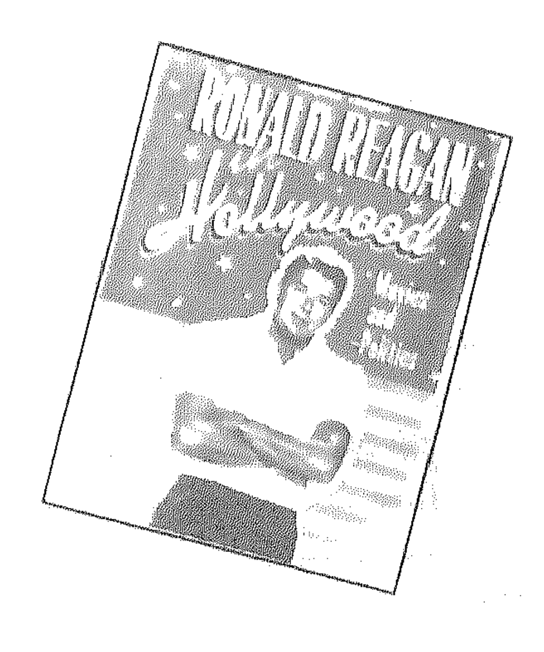
ومـن ثم قـراره بألا يـرشح نـفـسـه للرئاسة مرة أخرى .

وريجان من ناحيته كان قد انقلب على الحــزب الـديمـقـراطـى ، مـحـولا ولاءه السياسى إلى الحزب الجمهورى ومرشحه الجنرال ايزنهاور .

والحق أن ريجـان وقـتـذاك ، أى عـام ١٩٥٢ ، كان قد أصبح شخصية سياسية مرموقة ، ينظر إليها بعين الاعتبار ، إذ اشـتـهـر عنه أنه خطيب مـفوه ، يأسـر القلوب، حـتى أن أصـدقـاء حـثـوه على ترشيح نفسه للرئاسة .

ومع ذلك ، فأحد قبل أربعين عاما ، لم يكن ليـسـتطيـع أن يتنبـأ بأن ريجـان سيتولى رئاسة الولايات المتحدة فى يوم من الأيام، وخـاصـة أنه كـان ينـتـمى إلى مهنة لا يكن لها كثير من الأمريكيين ، إلا قدرا ضئيلا من الاحترام .

وحتى هو ، أى ريجان قال متحسرا ، قبل شهر واحد من مجيئه إلى سبرنجفيلد أن أفـراد مـهنتـه كان ممتنعا عليهم ، قبل



أقل من جيل ، أن يدفنوا فى حوش الكنيسة .

لقد كان شديد الحساسية ازاء الاتهامات القائلة بان الممثلين أناس غير محترمين .

● الحق فى المساواة

ومن هنا تكريسه جزءا من عمله ، بوصفه رئيس اتحاد ممثلى الشاشة للدفاع عن مهنة التمثيل .

«نحن جميعا من أماكن مثل إلينوى وانديانا وميسورى » هكذا خطب فى جمهور من المستمعين بسبرنجفيلد .

نحن نحاول أن نكون مواطنين صالحين» .

وفى هذه الأثناء كان ترومان قد فقد ثقته نهائيا فى «ريجان» .

وكيف يستمر فى الثقة به ، وقد انتهى زواجه من «جان ويمان» إلى الطلاق .

وقد تزوج من امرأة أخرى بعد ثلاثة أشهر فقط من ذلك الطلاق ، وزوجته الجديدة حامل فى أكثر من ثلاثة أشهر .

ولقد كان مرتبا له ، أى ترومان ، أن يشاهد فى عرض خاص فيلم ريجان الأخير .

ولكنه فى آخر لحظة فضل على ذلك البقاء فى الفندق ، حيث التقى ببعض الزوار .

وعندئذ ارتأى توجيه دعوة إلى ريجان وزوجته لتناول العشاء .

● رعاع هوليوود

ولكنه بعد تفكير ملىء رجع عن ذلك .. لماذا؟ لأنه اكتشف أنه لا يريد أحدا من رعاع هوليوود .

وواقعة سبرنجفيلد هذه ذات دلالة كبيرة فان يلقى ريجان كل هذا الاحتقار من ترومان وأن يشعر ريجان بمهانة مهنته، فيحاول الدفاع عنها من مركز ضعف .

كل ذلك يوحى بأن تغييرا هاما طرأ بين ذلك الزمان وبين الزمن المعاصر فى مستوى الاحترام لمهنة التمثيل .

والأكيد أن ريجان قد ساعد فى إحداث ذلك التغيير .

من

الهلال

إلى

الهلال

سينما

كتب

مسرح

تليفزيون

الفن الجميل

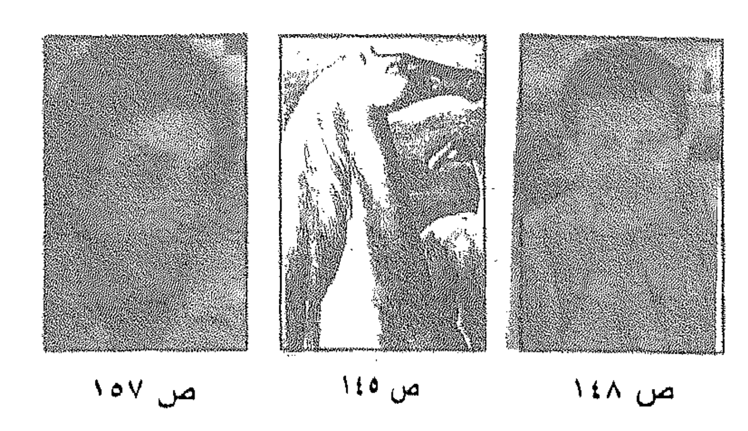
فولكلور

كاسيت

نقد

مجلات

شعر



ص ١٤٨ ص ١٤٥ ص ١٥٧

هذا باب ، يتابع كل جديد فى الفكر والفن، خلال شهر «من الهلال.. الى الهلال» ويخط لنفسه خطة خاصة، فلا يقتصر على المعلومات وإنما يضيف اليها وجهة نظر كاتبها، وكثيرا ما يقدم وجهتى نظر لكاتبين مختلفين فى عمل واحد، إيمانا منه بسيادة سلطان العقل وسماحة الفكر وضرورة الحوار.

ويهتم هذا الباب بأنواع بعينها من الفنون، تلك التى لها تأثير كبير على حياتنا الفكرية مثل الكاسيت والتليفزيون، وعادة لا تحظى هذه الفنون بالاهتمام الواجب من أولئك الذين يقصرون الثقافة على الأدب والنقد، ويهدف هذا الباب أيضا الى توسيع دائرة كتّاب الهلال، والتواصل مع أجيال جديدة شابة، يلتقون على صفحاته.. ويضعهم أمام تحدى الايجاز وتقديم مادة طازجة ومركزة ومكثفة..

ويتوقف نجاح هذا الباب على قدرته على التعبير عن الحياة الثقافية، ونقل رحيقها الى كافة الارجاء، عندما يقود القارىء الى الكتاب أو العمل الفنى الذى ينبغى متابعته.

ونتمنى أن ننجح فيما بدأنا لخدمة الفكر والفن.

مسرح

ملتقى المسرح العربي: والتمثيل الرسمى لا الفنى!

☐ على خشبة المسرح القومى انتشرت الأعلام العربية بينما تصاعد نشيد «وطنى حبيبى.. وطنى الأكبر».. فى انتظار إعلان فاروق حسنى وزير الثقافة افتتاح الملتقى المسرحى العربى الاول.

فى البداية تقدم حسين مهران رئيس هيئة الثقافة الجماهيرية ورئيس الملتقى المسرحى العربى، بخطاب استهله بآية قرآنية واختتمه بآية قرآنية وحشده بالدعوات المباركة.. ثم تقدم أحمد حمروش رئيس الدورة الاولى للملتقى المسرحى بخطاب سياسى، أكد خلاله على أهمية الملتقى فى تجذير تيار قومى لمواجهة كافة التحديات والاخطار المحيطة.

وبين الخطابين السياسى والدينى تضاءل الخطاب المسرحى، معلنا مأزق الملتقى المسرحى العربى الاول رغما عن طموحاته، حرص الملتقى على تأكيد بعده (العربى) دون أن يمتلك نفس الحرص والامكانية على تأكيد طابعه (المسرحى) وطابعه (العلمى) مشاركات مسرحية هزيلة، ومستوى محدود للابحاث العلمية، كما انتفت المناقشات المتخصصة حول المسرحيات المشاركة.. بدا الأمر كما لو كنا أمام جامعة عربية للمسرح يتقدمها التمثيل الرسمى لبلادها، وليس التمثيل الفنى أو الثقافى لواقعها.. احتفاليات الافتتاح والجامعة العربية.. أعضاء لجنة التحكيم.. حتى غضب الوفد الاردنى وشكواه لوزير الثقافة وتهديده علنا بالانسحاب الرسمى بسبب خروج مسرحيته من مسابقة الملتقى دون جوائز!!

فرض الواقع المسرحى العربى بكل سلبياته وتراجعه، حضوره على الملتقى.. فالعديد من المسرحيات المشاركة تكتفى بصيغة المهرجانات العربية والاحتفاليات الاستعراضية كبديل عن الظاهرة المسرحية الغائبة تماما داخل واقعها وبيئتها.. بعض الدول المشاركة لا تعرف المسرح وبعضها الآخر لايعرف الجمهور لتتحول العروض المسرحية الى تجارب مغلقة للتصدير.

اكتفى الملتقى بالحضور المسرحى السلبى دون قدرة حقيقية على صياغة منهجية تسهم فى مجابهة ذلك الواقع أو تغيره وهو ما كان بحاجة الى تمييز التجارب المسرحية، والتأكيد على الطابع المنهجى العلمى المتخصص.

وربما شاركت المسابقة بطبيعتها الاستعراضية ، وصعوبة تحديد معاييرها الفنية فى التقليل من الطابع العلمى والموضوعى كما أن التحديد التعسفى الذى فرضه الملتقى لموضوع العروض المسرحية المشاركة هذا العام وهو (الموروث الشعبى) مارس نوعا من التضييق والتقييد لحرية المبدع ولإمكانية إثراء حوار مسرحى حقيقى ، وهو الأمر الذى طالبت به لجنة التحكيم ولجنة النقاد بإلغائه فى الاعوام القادمة.

ويظل الملتقى المسرحى العربى بحاجة الى فعل مجابهة حقيقى لواقع مسرحى عربى يغالب الظاهرة المسرحية.

● عبلة الروينى

شعر

نزار قبانى في مشجبة شعراء النكبة والألسطة


نزار قبانى

☐ حتى الشهر الماضى كنت اعتقد أن توقف العرب ، عن إصدار بيانات الشجب من أنباء زماننا السارة ، إذ هو – على الأقل – دليل على أنهم واعون تماما بما آل إليه حالهم من هوان ، جعلهم يستبدلون شعار «لاتعايرنى .. ولا أعايرك .. الهم – الأمريكانى – طايلنى وطايلك» ببيانات الإدانة والتنديد التى أدمنوا اصدارها بحق بعضهم البعض ، لذلك دهشت إلى حد الضحك الذى يتولد عن شر البلية حين استيقظ الشعراء فجأة من نومهم الثقيل ، ليستأنفوا أمجاد العرب فى إصدار بيانات الشجب والتنديد ، وكان المشجوب هذه المرة ، هو الشاعر العربى الكبير «نزار قبانى» . أما السبب ، فلأنه أقلق منامهم ، حين تجاسر فسأل : متى يدفنون العرب ؟ وهو سؤال فيه من الوجاهة ، أكثر مما فيه من الحزن الممتزج بالغضب ، وحيثياته هى موضوع القصيدة التى كتبها «نزار قبانى» فى لحظة تأمل لحصاد نصف قرن من كتابة الشعر ، كان خلالها يحاول رسم بلاد تسمى – مجازاً – بلاد العرب ، لها برلمان من الياسمين ، وشعب رقيق من الياسمين ، تنام حمائمها فوق رأسه وتبكى مآذنها فى عيونه ، تكافئه إذا كتب قصيدة شعر ، وتصفح عنه إذا فاض نهر جنونه ، تتحرر من جميع العقد ، فلا يتجول

عساكرها فوق جبينه ، ليتدخلوا بينه وبين ظنونه ، لكنه بعد أن رحل شمالاً ، ورحل جنوباً ، لم يجد قمراً فى سماء أريحا ، ولا سمكاً فى مياه الفرات ، ولا قهوة فى عدن وتابع كل الحروب على شاشة التلفزة فرأى جيوشا ولا من جيوش ، ورأى فتوحا وما من فتوح ، فالعرب يرعدون ولا يمطرون ، ويدخلون الحرب ولا يخرجون ، وهم يظنون رجال المباحث - الذين أخذوا علبة الرسم منه ولم يسمحوا له بتصوير وجه الوطن - أمر من الله ، مثل الصداع ومثل الزكام .. ومثل الجذام ومثل الجرب ، أما وقد وجد «نزار» ، العروبة معروضة فى مزاد للأثاث القديم ، دون أن يرى أحداً من العرب ، فقد أدهشه ذلك فتساءل : إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب ، ففى أى مقبرة يدفنون ؟ ومن سوف يبكى عليهم وليس هنالك حزن .. وليس هنالك من يحزنون ؟

وما حدث ، هو أن فريقا من الشعراء ، ما كادوا يستيقظون من النوم ، على هذا التساؤل الاستنكارى المفزع حتى استفزهم السائل - الذى أقلق نومهم - لا السؤال فاجتمعوا فى ساحة المزاد ، لكى يفرشوا ملاءة النثر ل «نزار قبانى» باعتباره شاعراً ركيكاً ، دخل حرم الشعر بجواز مزور ، يعانى من حالة من المجانة النفسية والعقلية ، ويتمرغ فى الحضيض ويكتب كلاما فاحشاً ، أملس ، ينزلق من على جدران الذاكرة والمشاعر ، ويدعو للفوضوية ، ويستخف بالعرب ، ويزرع اليأس فى نفوسهم ويشمت فى محنهم ، ويغتال أضواء الأمل ، ويثبط الهمم عن الحركة الواعية . مع أنه هو - نفسه - أحد أسباب نكبة العرب ولعلى تمنيت ، لو أن الذين أقاموا هذه «المشجبة» لم يكونوا شعراء ، حتى لايظن أحد - وبعض الظن من حسن الفطن - أن المنافسة المهنية ، والغيرة من جماهيرية وشهرة «نزار قبانى» هى الدافع لهم على إصدار تلك البيانات التى لم تعترف للرجل بأية موهبة أو فضيلة ، تطبيقاً لقاعدة «جزار - مايحبش جزار .. وعدوّك ابن كارك» ولأن مثل هذا الكلام لايصح أن يصدر عن شعراء يفترض أنهم يعرفون ، أن الشعر هو حالة حسّية

خالصة، وأن شاعرية الشاعر تقاس بمقدار قدرته على أن يحول أحاسيسه الخاصة ، إلى صور وأخيلة ، تنفذ إلى وجدان المتلقى بنفس الدرجة من التوهج ، ويفترض أنهم أكثر ادراكاً من غيرهم بأن هذا اللون من القصائد – التى تبدو فى ظاهرها هجاء للأمة وللشعب – هى قصائد غزل فيهما ، إذ هى تنطلق من مركب نفسى معقد يجمع بين التعلق الشديد بالمحبوب ، الذى يحبه الشاعر فى ذروة اكتماله وبهائه ومجده وعظمته ، وبين حزنه الشديد لأن المحبوب نزل من ملكوت كبريائه وغضبه الشديد من المحبوب لأنه رضى لأرضه أن توطأ، ولعلمه أن يمرّغ فى التراب وثورته العارمة لأنه لايقبل له ذلك ، ولا يعرف له أسبابا ، وألمه الممض لأنه أعجز من أن ينقذ المحبوب ، مما آل إليه من ضعف، وهوان على نفسه وعلى الآخرين .

وليست قصيدة «نزار قبانى» الأخيرة ، هى الأولى التى يعبر بها – بطريقته – عن حبه للأمة والشعب ، فقد سبقتها قصائد شهيرة له ، من أقدمها قصيدة «خبز وحشيش وقمر» ومن بينها قصيدتيه المعروفتين فى وداع «عبدالناصر» (١٩٧٠) ثم فى رثاء زوجته «بلقيس» (١٩٨٢) التى ماتت تحت انقاض السفارة العراقية اثناء الحرب الأهلية اللبنانية وفيهما يتهم الأمة باطفاء آخر قناديل الزيت التى كانت تضىء لها فى ليالى الشتاء ، وباغتيال الفراشات فى الحقول ، وأصوات البلابل فوق الشجر . والقصيدة التى ألقاها فى احتفال أقيم فى تونس عام ١٩٨٠ بمناسبة الاحتفال بمرور ٣٥ عاماً على تأسيس الجامعة العربية وتساءل فى مطلعها «ياتونس الخضراء كأسى علقم ...أعلى الهزيمة تشرب الانخاب» ؟...!

وليس «نزار قبانى» هو الوحيد بين الشعراء العرب . الذين عبروا عن أساهم لما آل إليه حال الأمة ، بصور تبدو هجاء لكنها فى جوهرها تعبر عن نوع من الحب القاسى ، فقد سبقه إلى ذلك وواكبه كثيرون من الشعراء العرب ، كان من بينهم شوقى وحافظ وبيرم التونسى ومظفر النواب ، بل لقد عبّر هو نفسه عن

طبيعة هذا الحب فقال فى ختام قصيدته التى ألقاها فى تونس «وإذا قسوت على العروبة مرة /فلقد تضيق بكحلها الأهداب – فلربما تجد العروبة نفسها / ويضىء فى قلب الظلام شهاب ، فلا تغضبى منى إذا غلب الهوى – إن الهوى فى طبعه غلّاب .وهى قصائد تثير فى نفس من يقرؤها الغضب للأمة ، لا اليأس منها ، وتدفعه للثورة على هوانها لا القبول به !

وهذا هو المعنى الذى فات على الشعراء الذين احتشدوا فى ساحة المزاد ليشجبوا قصيدة « نزار قبانى» بدلاً من ان يستجيبوا لدعوته وينقذوا العروبة من بين براثن الدلال ، فالعروبة فى رأيهم ، تماما التمام ، وآخر ألِسْطة وميت فل واربعتاشر ، وهو ما يؤكد أنهم وليس «نزار قبانى» سبب نكبة الأمة ، وأصل مصائبها ، فاللهم جفف ينابيع إلهامهم وقرح قريحتهم ، وأوقف – اللهم – نموهم ، وخذهم أخذ عزيز مقتدر !

● صلاح عيسى

سينما

البحر بيضحك ليه ؟ سينما مصرية جديدة !

☐ قبل شروعه فى تحقيق أعماله السينمائية كمخرج عكست كتابات د. محمد القليوبى كباحث وناقد سينمائى و أكاديمى بالمعهد العالى للسينما اهتماما كبيرا بتاريخ السينما القومية بدءًا من مسيرة روادها الأوائل وانتهاء بمحاولات التجديد بها بالتواصل مع تراثها العتيد وجمهورها العريض مرورا بقضاياها الجوهرية فيما يخص هويتها المصرية وارتباطها بالثقافة الشعبية ، وهو ما يمكن رصده بوضوح أيضا على امتداد أعماله السينمائية .

وقد حاز فيلم القليوبى الجديد (البحر بيضحك ليه ؟) على شهادة تقديرية خاصة فى الدورة السالفة لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى (ديسمبر ٩٤) ، وهو ما يعد أبسط تقدير – فى رأينا – لهذه التجربة السينمائية التجديدية والتى حفلت بالاستخدام الخلاق للخيال ومفارقات الطرافة والدهشة والسخرية المرحة عبر تناولها الدرامى والسينمائى .

ففى (البحر بيضحك ليه ؟) تبدو مفردات الدهشة والطرافة والمفارقة والخيال الجامح كعناصر أساسية فى بنية التعبير الدرامى والسينمائى على امتداد أحداثه التى تعرض لموظف (محمود عبد العزيز) يقرر بعد تراكمات سنوات عديدة من القيود والضغوط الوظيفية والمعيشية والحياتية التحرر تماما من كل الارتباطات السالفة ليعيش حياته يوما بيوم فى صحبة صعاليك آخرين - ولكن عن اضطرار لكونهم من المهمشين اجتماعيا - (نجاح الموجى) المنادى على البضائع المهربة بالأسواق ، (محمد لطفى) الحاوى وزميلته (نهلة سلامة) ولفيف من فتيات الليل (حنان شوقى وأخريات) ، وعبر رحلة الصعلكة الاختيارية لبطل الفيلم والتى لم تخل من ملاحقات ضابط المباحث (شوقى شامخ) شقيق زوجته بالرغم من تطليقه لها حيث تسفر نهاية هذه الرحلة عن ميلاد جديد لبطلنا مع ختام الفيلم ونهايته السعيدة بزواجه من زميلته فى الصعلكة (نهلة سلامة) على غرار ما هو معهود من نهايات سعيدة فى تراث السينما المصرية.

وهنا مكمن خصوصية التجربة السينمائية التجديدية فى أفلام المخرج محمد القليوبى فهو سعيا نحو أكبر تواصل ممكن مع الجمهور العريض من المتفرجين يرتكز فى محاولاته التجديدية على توظيف وتطوير العديد من اللوازم التراثية للسينما المصرية سواء فيما يخص الإطار الخارجى لشخصيات أفلامه وحوارها الذى يجنح الى الافيهات الدارجة والغليظة فى أحيان كثيرة ، أو سواء فيما يخص الأجواء التى تتحرك خلالها الشخصيات والتى تبدو حميمة وأقرب ما تكون للوجدان الثقافى الشعبى ، فأمكن له فى بساطة وأستاذية أن يقدم فى (البحر بيضحك ليه ؟) سينما جديدة لا تعوزها الخصوصية المحلية أى المصرية ولا تفتقر الى الجماهيرية أو التواصل مع الجمهور العريض وفى الوقت نفسه تحفل بقدر كبير من المتعة والجمال البصرى ولا تخلو أيضا من البعد الفكرى . (فالبحر بيضحك ليه ؟) فى المحصلة الأخيرة هو فيلم عن قضايا الحرية والاختيار والوجود والتحقق وعشق الحياة .

● زكريا عبد الحميد

سينما

البحر بيضحك: وغياب اللغة الانسانية

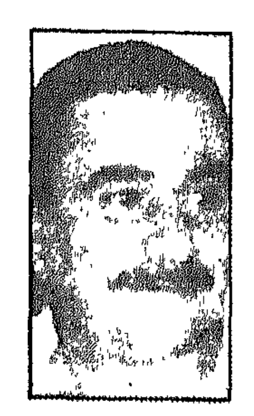
❏ فى هذا الفيلم نعيش مع شخصية البطل محمود عبد العزيز حيث يقوم بأداء شديد العفوية والصدق شخصية الموظف « الاسكندرانى » المطحون ، الذى تلاحقه المشاكل فى العمل والبيت ، والعلاقات الرتيبة لأصدقاء المقهى البحرى ، وفى لحظة من الانهاك الشديد وتفاقم الضغوط التى يفجرها ملاحقة أخو زوجته (ضابط مباحث) لتحركاته ليتأكد مرة من مكان وجوده ، يقرر هذا الموظف الطيب أن يتمرد على كل وضعه وينسحب بطريقة صدامية من عمله ومنزله ومن حياته السابقة ، لتبدأ مغامرته داخل المدينة للبحث عن ذاته الجديدة .

الفكرة جميلة وممتعة والفيلم نفسه تتخلله لحظات شديدة الطرافة والحيوية .

ولكن المشكلة الكبرى تظهر فى الطريقة التى قدم فيها القليوبى عمله ، لأنه اعتمد فى تقديمه للحالة على القفشات الطريفة والساذجة ، وأهمل تماما دراسة الشخصيات وتقديمها بطريقة تساعدنا على فهمها وفهم الأبعاد التى ساهمت فى صنع الصفات التى حاول أن يلصقها بها ، وبالتالى كانت الشخصيات غير مفسرة وغير مفهومة وتقع فى نمطية ساذجة معتمدة على قيم سائدة داخل العقول النمطية المتلقية .

الزوجة « زنانة » وأخت الزوج « سمَّاوية » تجاه الزوجة ، وأصدقاء المقهى أنذال وسلبيون تجاه صديقهم ، والموظفون بلداء وانتهازيون تجاه زميلهم الموظف ، والمومسات «مومسات» لكن « غلابة » ، ونصابون الشوارع نصابون ، ولكن أولاد بلد وجدعان، الدوافع غير واضحة والأبعاد الانسانية غير مفهومة، وعلينا أن نتقبل الحالة كما هى ونستسلم لها لكى نستطيع أن نقتنع بمأساة هذا الموظف .

وحتى لو افترضنا امكانية الاستسلام للحالة فسنواجه بمشكلة أخرى ، كيف نستطيع أن نستسلم لما هو غير مقنع لنا على المستوى الانسانى ، فنحن مثلا يمكن أن نستسلم للحالة


محمد القليوبي

غير المفسرة للمدير الفاسد لأننا معبئون نفسيا ضد حالات الفساد الموجود ...ولكن كيف نستطيع أن نستسلم لحالة الزوجة « الزنانة » دون أن يدور بداخلنا أسئلة كثيرة عن عناصر القهر والمرارات التى تعيشها هذه الانسانة لكى تتحول الى هذا المسخ المقدم لنا على الشاشة ، بدون أى محاولة تفهم أو تعاطف ، وقد نستطيع أن نستمتع اللحظات بالتهريج على القوانين الاجتماعية السائدة عندما يمسكون الموظف مع أربع « مومسات » فى جلسة بريئة ويتهمونه بممارسات خارجة عن الآداب العامة ، فيقرر كرد فعل لذلك وبطريقة فوضوية مرحة أن يتزوج النساء الأربع فى نفس اللحظة ، ولكن ! لماذا تحولت نفس هذه اللحظة بعد ذلك ولمدة ربع ساعة فى الفيلم الى ممارسة عملية لزواج حقيقى يحمل بداخله أقصى أشكال التجريح المهين لهؤلاء النسوة ونزاعاتهن لتملك هذا الرجل ، وتقديمهن بصورة تحمل رسالة « هم الستات كده » .. كل هذه التصورات غير الحرة التى يقدمها المخرج تهدر محاولته لتقديم فكرة تدعو للحرية ..

هناك مشكلة فنية أخرى فى تنفيذ العمل نفسه وهى مشكلة تتعلق بالصورة السينمائية ، فالصورة فى الفيلم فقيرة للغاية ، ومن المستغرب ، فى عمل سينمائى يسعى للبحث عن تفاصيل الحياة التى جذبت هذا الموظف وحركت الأبعاد الكامنة بداخله نحو عالم جديد ، أن نرى الكاميرا محاصرة داخل أماكن محكمة الاغلاق دائما .

إن تقسيم المشاهد فى الفيلم والحركة داخل الأماكن كانت أقرب للمسرح المغلق منها لعين الكاميرا المنسابة ، وكانت لحظة التعبير الوحيدة للكاميرا عن حالة الانفلات هذه محصورة فى مشهد رمزى للطائرة الورقية ولكنه تقاطع مع عدد من اللقطات المحكمة الأخرى التى أضعفت انسياب المشهد .

« البحر بيضحك ليه » قدم محاولة لإطلاق الرغبات التى بداخلنا للبحث عن عالم أكثر حرية وأقل زيفا ، ولكن المحاولة

افتقدت لعناصر كثيرة فى اللغة الانسانية وفى اللغة السينمائية، ولذلك فالمحاولة لم تقدم الكثير فى عملية البحث هذه .

مجلات

نقد النقد .. ومركزية اللوجوس

● عزب لطفى

☐ من حق القارىء أن يجد المتعة فيما يقرأ ، لكن اللافت النظر أن الكتابة السقيمة أصبحت هى سيدة الموقف ، وهى الآن تملأ مجلاتنا ومعظم الكتابات الثقافية ، وهذا صحيح على المستويين ، سواء كان إبداعا أدبيا ، أو نقدا لذلك الإبداع . وسأرصد الآن فقرة من شعر نشر بمجلة إبداع فى قصيدة «عبد المنعم رمضان» (وهى قصيدة حداثية وربما كانت ما بعد حداثية لا أدرى تحديدا) كنموذج للكتابة الشعرية السقيمة .

«ربما أتمكن من وحشة الروح ، أصعد فوق ذؤابتها ، ثم أنقض فوق الذى لم تزل راحتاك تضنان أن نتأمله ونسوخ ، تضنان لو نعتليه إرفعى راحتيك هما سوف تستغرقان إذا هبطت قطرة بعدها قطرة ، ثم يتبعها مددى» . ولنحاول أن نفك طلاسم هذا الكلام .. فالشاعر يحدثنا أنه ربما تمكن من وحشة الروح ، ثم سيصعد الشاعر بعدها ويتسلق حتى يصل إلى ذروة وحشة الروح ، ومن تلك القمة سيلقى الشاعر بنفسه منقضا على شيء أغرب من ذؤابة وحشة الروح ، إذ سينقض على الذى لم تزل راحتا حبيبته تضنان به ، ما هو بالضبط الشيء الموجود فى راحتا حبيبته وتضنان به ، لا أحد يعلم ، ثم يكمل (كل هذا بعد القفز من ذؤابة وحشة الروح) ، وبعدها يقول الشاعر أنه سينقض على الذى لم تزل راحتاها تضنان أن يتأملاه وبعدها سيسوخ ، كيف سيسوخ الشاعر !؟ ومتى وهو النازل حالا من فوق قمة وحشة الروح لكنه سيسوخ ، هكذا أكد الشاعر .

.. هذا عن الشعر ، ماذا عن النقد ، كتب الناقد د . جابر

عصفور فى مجلة الثقافة الجديدة نقدا لديوان عبد المنعم رمضان الغبار قائلا : **(إن قصيدة الشاعر تتميز بالعلاقات الدلالية المراوغة لأنها تكتري نولا يصح أن يصير غاية)** ، كيف تكون العلاقات الدلالية مراوغة أو غير مراوغة ، وستراوغ من تحديدا ، وكيف تكترى تلك العلاقات الدلالية نولا - أليس من الأفضل أن تشتريه .

حيث لا تكف الدوال عن المراوغة ، وتحبل القصائد بالضائع منها ، فتنهمر الصورة كالغواية قانونها حضور كالغياب وغياب كالحضور ، فهى صورة النفى والإثبات ، النقش والمحو ، الصورة تقاربها حين نتعلم منها ضرورة نقض مركزية اللوجوس والغاية) . هكذا فالشاعر سيسوخ . أما الناقد فقد طلب منا نحن القراء ، أن نتعلم نقض مركزية اللوجوس ، وليرحم الله الكتابة الجميلة كما علمنا يحيى حقى ذلك الأستاذ الجميل .

● د . فهمى عبد السلام

الفن الجميل في معرضه الأخير: جميل شفيق يعزف على أوتار درويش

☐ لست ناقدا تشكيليا.. ولا مدققا بالمعني الاكاديمي في أعمال الآخرين .. ولكني أمارس «المهنة» متعرضا لرياح النقد كغيري من الفنانين بمعنى اننى أقف معهم فى خندق واحد.. ونترك لهم «أى النقاد» معركة الهجوم!!

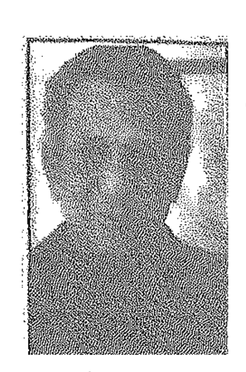
وفي معرض جميل شفيق الأخير وهو «رابع معارضه» استغرقتنى لوحاته بشدة لدرجة «الذوبان» فى صحرائه.. واسماكه.. وابقاره ووجوه نسائه المحدقات فى الفراغ الممتد، خطوط سوداء متناغمة تسرى كالدماء فوق سطح الاوراق البيضاء لتخلق عالما مسكونا بالدهشة من كائنات تعيشنا

ونعيشها.. تعرفنا ونعرفها بلا افتعال لاشكال هلامية «لونية» صاخبة تحتاج «كطلب صانعيها» الى درجة فهم ووعى تشكيلى خاص أصبح ظاهرة أكثر منه فنا متجددا. !!

ويبدو هذا الاتجاه المتعاظم في الحياة التشكيلية القائم علي تكرارية الشكل والنمط ككل الاتجاهات الفنية الأخرى والذى لابد ان يأوى اليه الدجالون وذوو الامكانات الفنية الضعيفة. مقتنصو الفرص رراكبو الموجات .. ولأن فى النهاية لايصح الا الصحيح فإن الهش الرخيص سيذهب هباء ولن يمكث ويستمر سوى ماينفع الفن.. فالموضة لاتستمر طويلا فهي موجة فى بحر الفن اللاهث دائما خلف الجديد.. والموجة لابد أن تدرك عاجلا أو آجلا الشاطىء حيث تنهض صخور صلدة لاترحم ولاتجامل.. وتتكسر تلك الموجات لتعود من حيث أتت مكررة المحاولة ودون نتيجة أو فائدة.

وجميل شفيق لم يغادر ادواته التقليدية .. ودوره ايضا





جميل شفيق

«كرسام صحفى» عاش رحلته فى دروب الصحافة والفن وعالم «الأبيض والأسود» بكل احساسه وجوارحه.. وكأنه يعيش لغة «التباريح» والنزوع الى حضور شخصى فى العالم المحيط به.. يفجر مشاعر شخصية وحزنا فرديين، شعور بالحياة الحقيقية المحسوسة التى يضربها النسيان فى تفاصيلها اليومية العادية من «علاقات شخصية» وأمكنة تسكن الذاكرة والقلب .. ووجوه تفعل ماتفعله الامكنة وازمنة تحتشد بنبض ايام دافئة حلوة ويتبلور ذلك كله فى لغة وايقاع وبنية نسيجها تراث قديم لمفردات الحياة.. والكون، والبيئة.. لافرق بين كائنات بشرية.. وحيوانات تقاسمنا الحياة .. واسماك هي رمز الحياة كلها!! وخطوط جميل شفيق لاتعيش في عالم خارجى عنا.. نشهده كما نشهد اي ظاهرة عابرة .. انها تنقلنا الي هذا العالم برقة شديدة بعيدا عن مدارس «التجريد» و«الحداثة» وافتعال «الرؤية» ففى ذاكرتنا كل المعاني التي يرسمها ليرسخ معني اكثر ربما فى صيغة جديدة ومفهوم جديد يوقظ ذلك «المدي المترامي» من النظرة الضيقة الي امتداد الوجود.. أو الى فسحة الحياة افقيا وعموديا.. الماء والصحراء توأمان والبشر والاسماك أيضا توأمان والعلاقة بينهما هى الحياة.

تبقى المرأة فى اعمال «جميل شفيق» قاسما مشتركا لكل العناصر والمفردات التى يطرحها الفنان عبر المساحات البيضاء أمامه.. عيون سوداء يشع منها دفء الوجود نفسه.. أجساد عارية من كل زيف حضارى تصدمك بقوة لتذكرك بآدم وحواء والبداية .. لاقيمة للملابس والزخارف.. والحلي وكل أدوات المرأة التقليدية والمستحدثة.. امام الطبيعة والحياة برحابتها الواسعة

والكل يتوحد فى نقاء وشفافية شديدة العمق.

واذا كانت «أوتار سيد درويش» واللعب عليها هو عنوان معرض جميل شفيق الأخير وهى الباعث لتفجير كل هذه الطاقة الابداعية لعشق الحياة «بالابيض والاسود..» اذن فقد ترك لنا جميل شفيق بصمة لزمن «جميل» كما تركها أيضا «سيد درويش» لزمانه الذى لن يعود!!

● رؤوف عياد

تليفزيون

«كلام من ذهب» يطرح أسئلة..!

☐ الأساس فى هذا البرنامج هو المذيع.

المذيع الوسيم الأنيق للغاية ، وجهه يملأ الشاشة ويروح ويجئ وهو راض تماماً عن شبابه وجماله ، يتكلم مع الناس فقط بنصف ذهن ونصف ذهنه الآخر مشغول بنفسه ، يتفقد هندامه وشعره المصفف بعناية ومن حين لآخر يرمقنا مذيعنا الحبّوب بنظرة خاطفة وكأنه يقول : « انظروا لى . أيها المتفرجون العاديون الجالسون فى البيوت. هل ترون كم أنا جميل وأنيق ، هل ترون كم أنا غندور ؟ ! »

هذا عن المذيع أما البرنامج فيمر عادة بمرحلتين : فى المرحلة الأولى نرى مذيعنا الحبوب (بكل صولجانه وقمصانه الحريرية المشجرة) واقفاً مع جماعة من المارة ، أناس عاديون بسطاء تبدو عليهم دائماً السعادة لمجرد أنهم سيطلعون فى التليفزيون ويراهم الأهل والأصدقاء ، ثم هم سعداء أيضاً لأنهم يقفون مع البيه طارق علام شخصياً يكلمونه وجهاً لوجه.

يجذب المذيع أحد البسطاء أمام الكاميـــرا ويلقى عليه فزورة تافهة من نوعية ٣ × ٤ أربع مرات يبقوا كم ؟! »

والهدف دائماً هو إرباك الرجل البسيط واظهار غبائه للجميع يضحك طارق بيه على غباء الرجل ويريدنا أن نضحك معه.

كلما رأيت هذه الفقرة شعرت بالحزن . إن البسطاء الفقراء الذين يتخذهم طارق علام مادة للفكاهة ، ليسوا أبداً أغبياء ولا مهرجين ولا مسخرة ، بل هم فى الواقع شرفاء وجادون ومكافحون كبار . وهم وإن عجزوا عن حل فزورة علام التافهة قادرون - كل صباح - على حل معضلات الحياة الكبيرة ، أنهم يدبرون حياتهم الشاقة مع أسرهم من خلال رزق قليل للغاية لكنهم بهذه الملاليم (التى لا تكفى لشراء قميص واحد لطارق علام) يعيشون ويقاتلون ويأكلون وينجبون ثم يربون عيالهم ويزوجون بناتهم . كل ذلك يفعلونه وكأنه شئ عادى ، بصمت وشرف .. هل يستأهل هؤلاء الكادحون السخرية ؟! ، وإذا سخرنا من هؤلاء فمن نحترم إذن ؟! .

ثم تبدأ المرحلة الثانية من البرنامج : «مرحلة العطف والاحسان » .عندئذ نرى المذيع وقد سبَّل عينيه وبدا علي وجهه المتورد التأثر البالغ ، يلتقى برجل كسيح أو مشلول فيتهدج صوته ويسأله : أيه مشكلتك يا حاج ؟!

وفورا يبدأ الرجل فاصلاً من التسول والتضرع : « أنا مشلول يا طارق بيه وأجرى على ٦ عيال ، آكل منين وأتعالج منين ؟! » وتتركز الكاميرا على عاهة الرجل لنتفرج عليها جميعاً ثم يعلن المذيع بلهجة منَّانة متفضلة :

« ولا يهمك يا حاج .. خذ جنيه ذهب عشانك ! » .

ولابد للحاج (الذى صار الآن متسولاً فعلاً) لابد له أن يلهج لسانه بالدعاء الحار المتصل للبرنامج ولطارق بيه .

وبعد . فهذا البرنامج بكل ما يحمله من ازدراء للشرفاء والبسطاء ، هذا البرنامج يتكرر أسبوعيا من سنوات وهو فى النهاية يطرح أسئلة هامة :

أولا : كيف يصنع الاعلام نجماً ما ولماذا؟! أنا أفهم أن

يكون الممثل أو المغنى نجماً لأنه فنان موهوب ينجز أشياء يستأهل بها الشهرة، أما السيد طارق علام فماذا ينفرد به دون الخلق حتى يصنع منه التليفزيون نجماً كبيرا؟! إن الكابتن طارق – مع احترامى لأناقته ووسامته الرائعة – هو نموذج شائع تستطيع أن تلتقط عشرات من أمثاله من أى ناد أو حفلة راقصة .. أو ليس عيباً فادحاً أن يصنع التليفزيون منه نجماً ويتجاهل عشرات الفنانين الكبار من تشكيليين وأدباء ؟! من يستأهل التركيز الاعلامى طارق علام أم آدم حنين وغيرهما ؟ ..

ثانيا : ألا يفترض أن تكون للاعلام رسالة محددة يهدف إلى تحقيقها أم أن المسألة أى كلام ؟!

إن أجهزة الاعلام يجب أن تهدف لجعل الناس أكثر انسانية ورقياً فى المشاعر والتفكير . فهل يتحقق هذا عندما نجعل من البسطاء أضحوكتنا ، نسخر من غبائهم كل مساء على الملأ .. ثم خبرونا عن هؤلاء المرضى والمقعدين الذين يمنُ عليهم الكابتن طارق بجنيهه الذهبى .. ألم تفكروا لحظة أنكم تفضحونهم على الملأ ؟! ألم تفكروا أن لهؤلاء المرضى المفلسين أهلاً وأصدقاء وأولاداً صغاراً وبنات » تريد أن تتزوج وأن الناس سوف يعيرونهم دائما بأنهم قد شحذوا يوماً على شاشة التليفزيون . إذا أردتم الاحسان فلماذا لا يكون الاحسان سراً ؟! ثم هل يحل جنيه ذهب واحد مشكلة هؤلاء البؤساء أم أنه يعودهم على التسول الدائم ؟! إن رعاية هؤلاء البؤساء هو واجب الدولة أولا.. يجب على الدولة أن تقدم عملاً للعاطل وعلاجاً لائقاً للمريض .. عندئذ تُحل مشاكلهم وتُحفظ كرامتهم أيضاً كل هذه الأسئلة يطرحها برنامج «كلام من ذهب »

فهل من إجابة ؟!

● د. علاء الأسوانى

تليفزيون

حول الجن والعفاريت والتليفزيون

☐ عندما يدخل « طارق علام » على مريض بالشلل ويتقدم وسط هالة النور ، محاطا بالناس ، يتقدم داخل المكان الرث ، ويفتح فمه قائلا : أيها المشلول ! خُذ أولا هذا الكرسى ذى العجلات وغدا ستدخل أرقى المستشفيات لنجرى لك العملية الجراحية .. وبعدها ستشفى وتجرى على ساقيك .. مبروك .. كل هذا هدية من برنامج « كلام من دهب » ! ولا ينقص إلا أن يهتف طارق علام : أيها المشلول ! قُم واحمل سريرك واتبعنى !

أو نراه وهو يدخل « عشة » سيدة تبكى ويقول لها : الآن انتهت مشاكلك ، لقد أحضر لك البرنامج ماكينة خياطة تأكلين منها أنت وأولادك ! فيتحول البكاء الى زغاريد .

يشكل التليفزيون فى أذهان الغالبية العظمى من الناس « قوة » جبارة مختلطة بنوع من السحر . وينتمى طارق علام ، فى نظر ملايين البسطاء من الناس ، الى عصر المعجزات والجن والعفاريت الذى نعيش فيه الآن ، ولذلك فليس غريبا أن تجد أمام مبنى الاذاعة والتليفزيون كل يوم مئات من المواطنين المرضى والفقراء وذوى العاهات يفترشون الأرض وفى يد كل منهم ورقة بيضاء هى رسالة الى طارق علام أن يمر بظله عليهم فيشفيهم من عاهاتهم وفقرهم ، ولا أنسى سيدة ريفية كانت تحمل بين ذراعيها طفلها الرضيع وقد ذبل لونه من المرض ، قابلتها قرب ميدان التحرير وكانت تسأل أين مبنى التليفزيون ؟ ولما سألتها لماذا ، أجابت بأنها تريد الذهاب الى الأستاذ طارق علام لإنقاذ ابنها من الموت .

إن ما دفع هذه المرأة للبحث عن طارق علام هو نفس الوضع الذى يدفع الملايين للجوء الى السحر والجن والعفاريت . انهم يلجأون الى هذا العالم السحرى بعد أن فقدوا الأمل فى العالم «الواقعى » بكل مؤسساته ، بل أن جريدة يومية حكومية اسمها « المساء » نشرت منذ حوالى شهر صفحة كاملة عن شخص اسمه المهندس حسين شاهين والمعروف باسم « قاهر العفاريت » تشيد بقدراته ومعجزاته فى قهر العفاريت وطردهم من أجساد

الناس ومنازلهم عن طريق قراءة القرآن الكريم ، وقد استدعى قاهر العفاريت الى مدينة إدفو حيث خاض معركة ضد خمسمائة عفريت كانوا يسكنون فى بيت رجل طبيب واستطاع هزيمتهم وطردهم من البيت وذكرت الصحيفة شهود عيان شاهدوا المعركة ومن هؤلاء الشهود الرائد محمد عاطف والرائد سمير عبد المنعم من قوة مباحث إدفو [ارجع الى جريدة المساء بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٩٤] .

والحقيقة أن التليفزيون قد أخذ على عاتقه أن يزرع فى أطفالنا منذ نعومة أظفارهم هذا الايمان الجبار بأن المال والذهب وألعاب الفيديو والكاميرات والدراجات النارية والسيارات .. كل هذا فى متناول اليد لو داوم الطفل على شراء اللبان والمصاصات والبسكويت والآيس كريم ومسحوق الغسيل.

إن مشروع لبان « بم بم » صار فى وعى الطفل المصرى مشروعا قوميا مثلما كان السد العالى و مصانع الألومنيوم والحديد والصلب أيام الحكم الشمولى ، وقد حكى لى صديق عن رحلة مدرسية فكهة شاركت فيها ابنته : إذ قامت المدرسة ، وهى من أغلى المدارس الخاصة ، بكامل هيئتها من نظار ومدرسين وأطفال ، قاموا برحلة الى مصانع « بم بم » فى السيدة زينب !

الكاتب الأمريكى آرثر ميللر مسرحية بعنوان « الساعة الأمريكية » استمد مادتها من حياة الأمريكيين إبان الانهيار الاقتصادى الكبير عام ١٩٢٩ ، فى هذه المسرحية يقول ميللر إن وهم الثراء السريع قد أصاب الجميع وانتشرت حُمى المضاربات فى سوق الأوراق المالية ، بل إن أحد المواطنين أقام فى بيته سباقا للصراصير .. قام الرجل بتربية بعض الصراصير فى مطبخ بيته وكان الناس يأتون ويراهنون على الصرصار الذى يسبق أقرانه فى الجرى .

إن طارق علام ، ومئات الاعلانات التى تبيع الوهم للناس مُغلفا بأجساد وتأوهات الفتيات الجميلات وقوة « الصورة » والصوت الآمر النفّاذ .. كل هذا يصنع فردوسا خياليا وملجأ

دافئا يرتمى فى أحضانه ملايين الناس هربا من واقع قاس ، جبار ، عنيف لا يرحم .

فهل يقوم التليفزيون بهذا الدور عن وعى أم بغير وعى .

فولكلور

سيرة عنترة بن شداد

● شوقى فهيم

□ فى نهاية الطبعة الحجازية من سيرة عنترة بن شداد ، نلاحظ أن مدون السيرة يسند تأليفها إلى «الأصمعى» الراوية المعروف ، ويحدد تاريخ الانتهاء من تأليفها بيوم الجمعة فى أواخر جمادى الثانى ٤٧٣ من الهجرة فى أيام هارون الرشيد ، الذى طلب من الأصمعى تأليفها ، وقد جمع لها ما سمعه عن سيرة عنترة المشهور فى سائر الآفاق ، أما رواته فهم حمزة بن عبد المطلب ، وأبو طالب ، وعمرو بن معد يكرب ، وحاتم الطائى ، وأمرؤ القيس الكندى ، وحازم المكى ، وعبيدة وعامر بن الطفيل.. وكلهم من أبرز الشخصيات وأشهرها قبل الإسلام وبعد البعثة المحمدية ، مما يضفى على ما يقوله المؤلف المزعوم ، مصداقية مطلوبة عند المتلقين ، فالأصمعى وهارون الرشيد لم يعيشا فى القرن الرابع الهجرى ، والأصمعى لم يسمع من هؤلاء الرواة الذين مات بعضهم قبل ميلاده بأكثر من قرن ! لكن الذى لا شك فيه ، والذى اتفق عليه معظم دارسى السيرة ، أن الأصمعى قد روى بعضا من أخبار عنترة وأشعاره التى سمعها من الرواة فى البصرة والبادية ، كما يشير المجلد الأول من السيرة ، وإن كان المدون يصر على أن الأصمعى «عاش عمرا طويلا ، جاهلية واسلاما ، إلى أن أدرك الخلفاء والأموية وغيرهم» !

ويرى الدكتور محمود ذهنى فى كتابه « سيرة عنترة » أن المادة التاريخية الخصبة التى خلفها الأصمعى ، قد استقى منها مؤلف السيرة ، موضوعها ، وعناصرها وأحداثها وأسماء شخصياتها ، ثم صاغ كل ذلك فى قالب روائى .. ويعتقد

المستشرق «هامر بيرجستال» أن واضع سيرة عنترة الطبيب الشاعر العراقى أبو المؤيد بن الصايغ والملقب بالعنترى ، والذى أشار إليه صاحب كتاب «عيون الأنباء فى طبقات الأطباء » بأنه كان فى أول أمره يكتب أحاديث عنترة العبسى فاشتهر بنسبته إليه .

والأمر الذى نستخلصه مما رواه صاحب «طبقات الأطباء » أن السيرة كانت معروفة ومتداولة قبل العصر الذى عاش فيه ، وهو القرن السادس الهجرى ، وأن نسخها وكتابتها كان عملا يستطيع أن يعيش منه طالب طب ، مما يدل على إقبال الناس عليها . وينسب الأب لويس شيخو فى كتابه « شعراء النصرانية» وضع سيرة عنترة ، إلى الشيخ يوسف بن اسماعيل ، الذى كان يعمل عند الخليفة الفاطمى العزيز بالله ، وأن الخليفة الفاطمى هو الذى طلب منه وضعها ليشغل الناس عما يتحدثون به ، ويشيعونه عن فضائح القصر العزيزى ، وكان الشيخ يوسف من كبار الرواة لأخبار العرب وأشعارهم ، فأخذ يكتب قصة عنترة ويوزعها على الناس فانشغلوا بها عما سواها ..

ومحاولة نسبة تأليف سيرة عنترة بن شداد بمجلداتها الثمانية إلى مؤلف بعينه ، تبدو محاولة عقيمة شغل بها العديد من الباحثين العرب والمستعربين عن القضايا الأساسية التى تطرحها السيرة ، سواء فى بنائها الفنى ، أم فى تأسيسها لهذا اللون من السرد القصصى فى تراثنا العربى ، أم فى علاقة الشفهى بالكتابى ، وعلاقة الوقائع التاريخية الخارجية بالوقائع التى خلقتها السيرة لتؤدى من خلالها رسالتها ، أم فى فهم السيرة للدين الشعبى وموقع النبوة والرسالات السماوية فى السياق الاعتقادى للشعب الذى لا يعترف بالفجوات المؤيسة بين الأرض ومعتقداتها والسماء ووحيها ، ففى سيرة عنترة يصبح ذلك الفارس العربى الأسود ، الذى عاش فى الجاهلية أحد علامات بعث النبى وممهداً لظهوره ، حسبما ورد على لسان عبد المطلب جد النبى « ولقد حلمت بأننى واقف أمام هبل العظيم ،

وهو أكبر أصنامهم ، الذى كان فى ركن الكعبة الأيمن ، وكأننى أسأله عن هذا الرجل الصالح الذى أخبرت عنه ، وكأننى أقول له : يا سيدى ومتى يبرز الينا لكى نعرف مسبقا ونتهيأ لقدومه ، قال هبل : لما يينع النخل فى يثرب .. ويحل الجوع والغلاء فى المغرب – لما تهدم إيوان كسرى . ووقعت الموقعة الكبرى ، لما علّق على الكعبة قصيدة فارس بنى عبس الأسمر ، وخضعت له العرب والعجم ، وجاءت إليه ملوك اليمن ... » وكذلك احتفاء سيرة عنترة وغيرها من السير الشعبية بدور المرأة والعبيد أكثر فئات المجتمع العربى تعرضا للقهر والقمع ، ودفعهما إلى مصاف البطولة الجسدية والنفسية والعقلية ، كما يحدث فى وراثة «عنترة» ابنته لدوره البطولى ، وإدراكها الاسلام واسلامها ودفاعها عن المضطهدين ، رغم أن عنترة أنجب ذكورا غيرها ، لكن لواء القيادة عقد لها هى ، كما عقد للكثير من النساء فى السيرة . كل هذه القضايا الهامة التى تطرحها سيرة عنترة وغيرها من السير الشعبية ، هى الأولى بالدراسة والاهتمام لأنها قضايا تغنى نهر الابداع العربى ..

● سيد خميس

فولكلور

حول سيرة عنترة الدارجة

لما فى عمل ميدانى ، قمت به فى أواسط الستينات ، لنتتبع المصدر الذى أخذت منه طبعات السير الدارجة فى الأسواق ، ومنها سيرة عنترة ، أجمع أصحاب المكتبات التى تنشرها على أنهم يوالون نشرها نقلاً عن مخطوطات موجودة بدار الكتب المصرية . وقد يزكى هذه المعلومة ما توصل إليه الدكتور محمود ذهنى فى دراسته ، التى أجراها فى نهاية الخمسينات ، عن سيرة عنترة ، حيث تبين له أن النص المطبوع فى الطبعات الدارجة «يكاد يطابق النسخة المخطوطة انطباق الحافر على الحافر» .

ومن البادى من سمات مخطوطة دار الكتب المصرية (وهى

مؤرخة بعام ١٢٨٩هـ) أنها منسوخة عن مخطوط أقدم لم يتم العثور عليه . في الوقت الذى عثر على مخطوطات أخرى لسيرة عنترة فى خزائن المخطوطات موجودة الآن فى بلاد مختلفة ، تمتد مابين استانبول وبرلين وباريس وليدن ولندن وغيرها . ولكن هذه المخطوطات عبارة عن شذرات وأجزاء من سيرة عنترة ، كما أنه عند مقارنة نصوص هذه المخطوطات المتعددة ظهر أنها تتضمن روايات مختلفة لسيرة عنترة وصياغات متباينة لها ، وإن كان معظمها ذا أصل مصرى .

أما مخطوطة دار الكتب المصرية فتتميز بأنها تحوى نصاً كاملا يروى وقائع حياة عنترة بتمامها . ولكن هذه الميزة لاتنفى عنها كونها تدويناً لرواية من روايات سيرة عنترة من بين روايات أخرى وجدت فى زمانها ، إلا أن هذه الرواية نقلتها الطبعات الدارجة فى الأسواق فجرى تداولها ، واتسع وصولها فى عصرنا ، حتى استقر فى أذهان الناس أنها هى «السيرة» .

والبحث التاريخى عن سيرة عنترة يكشف لنا أن مخطوطاتها قد كتبت فى زمن متأخر نسبياً . فأقدم المخطوطات المعروفة لنا يعود معظمها إلى القرن الثامن عشر الميلادى . بل يبدو أن تجسد كثير من الروايات وتجميعها فى شكل مكتوب لم يتم إلا فى زمن قريب من ذلك ، كما يبدو أن هذا تم على أيدى قصاصين مبدعين من أبناء الأحياء البلدية العتيقة فى الحواضر وخاصة فى القاهرة . وهم قصاصون ذو ثقافة «عالمة» أضافوا إلى ثقافتهم الشعبية المتواترة تعليماً قريبا من التعليم المعهود إذ ذاك ، وخاصة بالاطلاع على كتب التاريخ والأخبار والأدب العربى فى مجموعاته الجامعة .

أما ما قبل وجود هذه المخطوطات فلم يرد عن قصة عنترة إلا ما سجلته المصادر التى تحدثت عن أيام العرب فى الجاهلية، أو قدمت شروحا لأشعار عنترة بوصفه شاعراً من شعراء المعلقات . وإن كانت قد وردت فى مصادر جانبية تالية اشارات

مختزلة تنبئ عن وجود قصص ما ، يتداوله الناس حول عنترة وأما فى زماننا فإن مايكشف عنه العمل الميدانى يبين أنه رغم وجود الطبعات الدارجة لسيرة عنترة ، وإمكانية وجود من يتلو على الناس من هذه الطبعات ، فإن قصصاً شفوياً مغايرا مازال يتردد فى المجتمعات الشعبية العربية يدور حول عنترة ، ففى القصيم ، بقلب نجد ، مازال الناس يشيرون إلى صخرتين على أنهما صخرتا عنترة وعبلة ، اللتان كانا يتناجيان من فوقهما . وفى القاهرة القديمة ، أطلق على أحد المبانى الأثرية اسطبل عنتر ، ناهيك عن القصص الذى يقرن قوة عنترة – حتى بعد مماته – وقوة الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه .

وكل هذا لايكشف عن أن هناك روايات متعددة لقصص تشكل دائرة قصصية حول عنترة فحسب ، بل يبرز بالدرجة الأولى الفارق فى الطبيعة بين أعمال مكتوبة صاغها مبدعون أفراد ، وإن انتموا عضوياً إلى المجتمعات الشعبية ، وبين إبداعات شفوية جمعية تنتمى إلى المأثور الشعبى بالمعنى العلمى الدقيق .

كاسيت

محمد منير وأغانيه العصرية

● عبدالحميد محمد حوّاس

لنا نتفق ابتداء على أن ينحصر أسلوب تناولنا النقدى لفنانى الغناء فى إطار «تأهيلهم الطبيعى والثقافى للأداء والإبداع. فيكون للواحد حنجرة من طبقة شباب الرجال «تينور» وللآخر نضج حنجرة الرجال «باريتون». وللثالث عمق كهولة الصوت «باص» وأن لهذه المغنية حنجرة «السوبرانو» أو «نصف السوبرانو» أو أنها تميزت بأغلظ أصوات النساء فى طبقة «الألطو» إلخ... وأحب أن يتضمن اتفاقنا أيضا مسألة التزام قلم الكاتب الناقد بتحديد وتفسير وتحليل غوامض «النص» الإبداعى، معزوفة كانت أو أغنية خفيفة، أو مسرحية غنائية من الأوبريت والأوبرا، وهذا مع التسليم العلمى والفنى بأن الموسيقى لغة



محمد منير

تتطور كبقية اللغات عبر الزمان والمكان سواء فى أجرومية التراكيب أو فى هندسة الصياغات أو فى أدوات التوصيل، وأرانى بعد فى غير حاجة إلى الاعتذار عن هذه المقدمة، وبأن لا ينتظر منى القارىء الكريم والقارئة الكريمة أن أملأ لهما سطورى بفرقعات وطوابير الألقاب الطنانة والصفات الرنانة، وبتنميق لغو الحديث وتلوينه عن أزياء المطربين والمطربات، وعن أخبار التحرك وحكاوى السهرات، وأن أختتمها بأكليشيهات هتاف المداحين فيما لايسمن ولا يغنى من نقد النقاد..!!

ثم أدخل بعد فى موضوع حديثنا عن فنان الأداء الغنائى محمد منير لنجده مندرجا فى زمرة شباب الأغنية الجديدة، أولئك الذين يتخذ الحديث المهرول عن إنتاجهم الابتكارى شكل مقذوفات من الاتهام بالخروج على تقاليد الطرب إيقاعا ولحنا، وبغير توثيق لمثل هذه الأحكام، بحيثيات من المنطق الفنى والتنموى للغة الموسيقى، ولو حتى بالمقياس الذى يقرر تاريخيا وواقعيا أن أسلوب وأدوات الغناء التى اتخذتها السيدة منيرة المهدية على أيامها، لم تكن ملزمة لإجبار كل من المرحومين محمد عبدالوهاب وأم كلثوم فى التغنى أبدا، ولا كان أسلوب عبدالوهاب نفسه حائلا أمام الفنان المجدد كمال الطويل فى إبداعاته شكلا أو موضوعا أو حتى فى الهدف الاجتماعى.

وبعد فإن الفنان محمد منير يغنى من طبقة تينور، ويتضح لكل من يسمعه أنه مؤهل بجهاز تصويت يخلو من المعايب والعطب، وأن له حنجرة مصقولة الترنم لا يتجاوز حدود مساحتها فى الأداء، وأنه يحرص بذكاء على أن تصحبه فرقة من آلات الموسيقى تتناسب فى الكم والنوع مع صوته، لكى يقدم للسامعين تلفظا موسيقيا فيه قدر شهى من توابل اللكنة النوبية، وأنه قد برع فى أمانة التوصيل الغنائى الودود وكأنما هو يتغنى لكل مستمع على حدة!!

وأما عن التلحين، وأما عن التوزيع، فحساب إبداعهما مردود قطعا إلى فنانى الصياغة بمقدار ما يرتد حساب مضمون النظم إلى شاعر الغناء، وأحب ألا أنفرد بغير مشاركة من السادة القراء فى التوقف الواعى أمام لقطات لها دلالاتها فى محتوى شريطىْ: «الطول واللون والحرية»، «إفتح قلبك» لمحمد منير لنجد الآتى معا:

١ ـ الاضطراد فى حرص الموزعين (موزعى الكتابة الموسيقية للحن) على استهلال كل أغنية بمقدمة «متأوربة» فى التركيب وفى أسلوب الأداء مع سبق الإصرار الإبهارى لا الفنى!!

٢ ـ بناء الإيقاع من تركيبة فنية حضارية مهرمنة، ليتحرك فى حيوية رشيقة ومنعشة، هى بعيدة كل البعد ـ وحسنا فعلت!! ـ عن صحراوية تقاليد الاكتفاء التطبيلى الساذج بدقات «الدّم» وزخرفات «التك» من مبتدأ الأغانى إلى منتهى خبرها!!

٣ ـ الخط اللحنى واضح فى التشطير المنتظم، وفى تكوينات لجمل حيوية لاتتطاول، ويغلب على لونه السلم الخماسى الإفريقى فى لهجته النوبية المتوبلة (من التوابل) بترديدات عذبة من «الواوات» و«الهاهات» وألفاظ وتصفيفات التحمس النوبى. لكن! مع شىء من الإحجام عن أى محاولة فى الانتقال إلى مقامات أخرى!!

٤ ـ غالبا ما تأخذ تركيبة اللوازم (ومفردها لازمة موسيقية) شكلا يسرف فى التأورب الذى يؤدى بالسامعين إلي الشعور بالاغتراب فى مراحل النص الواحد!!

٥ ـ توفر فى تناسب الآلات المصاحبة كما وكيفا مع التطعيم كلما دعى الحال بمحليات مصرية مثل آلة «الكولة» و«العود» وبالتصفيق الإيقاعى أو بتنقير البنادير والمزاهر النوبية.

٦ ـ افتقار التلحين والتوزيع إلى مصداقية التعبير فى أغنية «لو بطلنا نحلم» مثلاـ لأنها كما يبدو من النظم، احتجاج على مواقف التردد والخمول هكذا:

لو بطلنا نحلم، نموت!

لو عاندنا، نقدر نفوت!

لو عدينا مرة، خلاص!

لو ردينا ضاع الخلاص!

إحنا فى غربة مالناش مثيل!!

ولمثل هذه التعابير لا يصلح بحال ذلك الانتظام الإيقاعى الزخرفى السادر فى مسرح اللهو النغمى وفي ترقيص الحروف الهجائية: تا، تا، تارلو!! وأرانى أضم إلي مثل هذا الافتقار افتقاراً آخر فى تلحين وتوزيع أغنية «المجروح فى قلب الوطن»، وافتقاراً ثالثا فى أغنية «جدو، ياجدو، يا بوعصاية» فالذى لاشك فيه أنها موجهة تربويا إلي فئات الطفولة، والمسلم به تربويا وأكاديميا أن الطفولة تعشق الانتظام الإيقاعى وتتغذى عليه، لكن الصياغة لم تجعله منتظما بما يكفى، وزاد الطين بلة حالات شرود التعبير فى اللحن والتوزيع إلى حد استخدام بوق الجاز الأمريكى لأطفالنا!! وهذا كله، بالإضافة إلي عدم نجاح هندسة التسجيل فى التوفيق الرائق بين صوت محمد منير، وبين حناجر الأطفال لأداء عبارة «جدو، لازم تسهر تحكى معانا»..

٧ ـ ومع كل ماتقدم، أحب أن أختتم الملاحظات بما تستحقه صياغة أغنية «يا هلترى مسموح» من عاطر الثناء، ذلك أنها انفلتت من سوءات التأورب تلحينا وتوزيعا، وبقى رونقها متمتعا بمصرية عصرية فى الفن، ويمكن التأكد من أنها بدأت بغناء التينور كمقدمة استجابت لها جماعة الكورال بتصفيق المشاركة والإنشاد، فإذا ماجاء دور اللازمة الموسيقية، راح «السكسفون

ألطو» يمتعنا بلحن شبابى فيه مافيه من روح مأثوراتنا الشعبية المألوفة، لكن بأسلوب يحمل كل تكنولوجية التهذيب العصرى من عبقريات الأداء والصياغة، وهذا في حد ذاته بشير منير.

كاسيت

افتح قلبك لمحمد منير

فرج العنترى

استاذ التاريخ والتذوق الموسيقى

□ ألبوم يردنا إلى طزاجة بداياته التى بهرتنا بقوة وثبتت فتى الجنوب الأسمر محمد منير فى سماء الأغنية المصرية والعربية، وهو صوت له خصوصيته بجرأته واقتحامه ووعيه بما يمنحه مساحة لابأس بها من المغامرة لا أقول منحها الناس له بل منحها لنفسه من خلال مشروع غنائى له ملامحه الواضحة، ولأنها مغامرة فهى تحتمل ضمنا التوفيق والإخفاف غير أن مجموع ماقدمه منير من أغنيات يطرح قيمة غنائية مهمة وضرورية وسط مناخ غنائى متعثر ويقينى أنها ليست مصادفة أن تعتمد أكثرية أغنياته على فعل الأمر بشكل مباشر أو غير مباشر محاولا بذلك اقتحام استقرار الأغنية وزلزلة ثباتها ويبدو ذلك واضحا من اختيار عنوان الألبوم «إفتح قلبك» وقد تميزت تجربة منير هذه المرة بمجموعة من الأسماء التى لاتتورط فى سوق الأغنية مثل كوثر مصطفى وهى شاعرة جديدة على ساحة الأغنية تماما ولكنها تمتلك إحساسا جريئا ومغايرا. لها فى هذا الألبوم أغنيتان الأولى «العالى عالى يابا» وهى تجربة موسيقية بالدرجة الأولى وفيما يبدو أن كتابة الكلمات جاءت كمرحلة أخيرة فلم تتمكن كوثر من السيطرة على بنائها وبدت مفككة غير مترابطة بخلاف أغنيتها الجميلة «ساح يابلاح» وهى تعد من أجمل أغنيات الشريط إلي جوار أغنيات عبدالرحيم منصور «إفتح قلبك» «عينيكى تحت القمر»، أما إبراهيم رضوان فقد جانبه التوفيق بعد البداية القوية التى استهل بها أغنيته والتى

تشنى بعكس ما انتهت إليه «قلب الوطن مجروح لا يحتمل أكتر» ولكنه لم يدلنا أكثر من ماذا؟ ربما تراجع، وربما كانت هذه رغبته وطاقتها، وكذلك عوض بدوى فى «ياهلترى مسموح» هذا الاستئذان الرقيق بالرغبة فى البوح لا أدرى ما الذى أحبطه ولم يبح بشىء.

ولا يتبقى سوى فعل الأمر المهذب، «لو بطلنا نحلم نموت» وهى من كلمات عصام عبدالله الذي ينضج من أغنية إلى أغنية على قدر قلة الأغانى التى يكتبها، ولعلنا نتفق معه ومع محمد منير ونقول:

لو عدينا مرة خلاص

لو ردينا ضاع الخلاص

● إبراهيم عبدالفتاح

كتب

قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية

☐ قبيلة قريش هى القاسم الأعظم فى تاريخ المسلمين، فهى التى حملت الاسلام خارج الجزيرة العربية، وإلى قريش ينتمى الخلفاء الراشدون وغيرهم من الأمويين والعباسيين والفاطميين، وهم الذين أثروا فى تاريخ العالم فى العصور الوسطى فيما بين الهند شرقا إلى جنوب ايطاليا وفرنسا غربا.

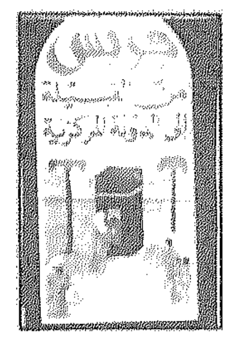
هذا فى الناحية السياسية.

أما من الناحية الثقافية فإن تدوين التراث الاسلامى والعربى قد تم فى أحضان عصور الخلفاء المنتمين إلى قريش، لذا كان طبيعياً أن يتضخم دور قريش التاريخى والثقافى إلى درجة القداسة، ولذلك أصبحت قريش مرادفا للاسلام، وخطورة هذا الاتجاه أنه قد يوحى باستنتاج مؤداه أن الاسلام كان وسيلة اخترعتها قريش أو أجادت استخدامها لتحقق به دولتها داخل وخارج الجزيرة العربية.

أما أن الأمويين من قريش قد استخدموا الاسلام فى بناء دولتهم فذلك صحيح بدليل أنهم وقفوا ضد الاسلام فى مكة أولا ثم انضموا إليه أخيراً تبعا لمصالحهم ، وكذلك سار على طريقهم العباسيون خلال دعوتهم «للرضى من آل محمد» . ثم فى تدعيم سلطاتهم ..

أما القول بأن قريشا اخترعت الاسلام لتبنى على أساسه دولتها فذلك افتراض ساذج ، قد يجد صاحبه بعض أدلة متفرقة تؤيده فى كتب المناقب والأخبار التى تمت تدوينها فى عصر الخلفاء غير الراشدين من القرشيين ، ولكن القرآن ينفى ذلك القول ، فآياته تتهم صناديد قريش بالكفر وتحض على كراهيتهم وحربهم .. والقرآن لم يذكر كلمة «قريش» إلا مرة واحدة دعاهم فيها للهداية وتذكر نعم الله عليها ، فلما ظهر جحودهم نزع عنهم الولاية للبيت الحرام بسبب كفرهم وصدودهم..

وما سبق مقدمة ضرورية ندخل بها فى قراءة سريعة لكتاب «قريش : من القبيلة إلى الدولة المركزية» للأستاذ خليل عبد الكريم ، إذ أن الواضح أن المؤلف يحرص أشد الحرص على ألا يأتى باستشهادات قرآنية بقدر حرصه على الاستشهاد بالروايات الاخبارية واجتهادات الباحثين لكى يؤكد أن هناك هدفا محدداً حرصت عليه قريش منذ وجودها ، وهذا الهدف هو اقامة دولة مركزية ، وأنه قد عمل لهذا الهدف قصى بن كلاب المتوفى سنة ٤٨٠ م ، ثم احفاده من بعده ، إلى أن تم تحقيق الحلم بعد قرنين على يد حفيد (قصى بن كلاب) وهو (محمد بن عبدالله) عليه السلام .



وفى هذا السياق فان المؤلف لا يناقش القضية الهامة فى الموضوع ، وهى موقع الاسلام من هذه الخطة ، أهو اختراع قرشى لتأكيد المشروع السياسى ، أم هو استغلال سياسى سماوى استطاع به النبى أن يقيم لقومه من قريش دولة .. تلك القضية الهامة (التى نتوقع أن تكون مدار بحث المؤلف طبقا

لمقتضيات البحث العلمى وضروراته) لم تحظ بوقفة متأنية من المؤلف ، إلا أنه ترك بين السطور ما يوحى بأن الاسلام صناعة قريشية ، ظهر ذلك فى حديثه عن المؤثرات الاجتماعية فى القصائد والرسوم الدينية وصلتها بما كان سائداً فى الجزيرة العربية وفى مصر القديمة قبل الاسلام ، وموقع الكعبة فى مكة وقيام قريش حولها ..

وقد أفاض المؤلف فى تأكيد نظريته على أن قيام دولة قريش تحت لواء الاسلام فى عهد النبى سبقتها جهود مضنية بدأها (قصى بن كلاب) ثم أحفاده إلى أن استطاع (محمد بن عبد الله) بالاسلام تحقيق الأمل المنتظر ، مستخدما كل الظروف الاجتماعية والدينية والاقتصادية فى الجزيرة العربية .

واقتنص المؤلف أسانيده من كتب الروايات والمناقب ومنها ما يؤكد على حب النبى لقومه من قريش وإيثاره لصناديدها ، ثم ينهل من تاريخ الخلفاء الراشدين ما يؤكد على تحيزهم لقريش

ونحن نضع هذه الملاحظات على ما ذهب إليه المؤلف من آراء واسانيد :

١ - إن القرآن يؤكد على سماحة النبى مع مشركى قريش ومنافقى المدينة من الأوس والخزرج ، بل كان يبالغ فى الحرص عليهم مما استوجب العتاب من الله .. اذن فان النبى كان لا يخص قريش بعطفه ..

٢ - إن الروايات التى تحفل بها كتب السيرة تحفل بالتناقض ، حتى أنه يمكن تأليف كتابين منها فى موضوع واحد ولكن يختلفان من الألف إلى الياء ، ومن السهل حينئذ أن يجد فيها كل مؤلف بغيته طالما كانت له رؤية مسبقة يريد أن يقتنص لها ما يوافق مراده من البحث . ان تلك الروايات ظلت قرونا متداولة على ألسنة الأجيال بالرواية الشفهية ، والمؤلف اعترف بأن العرب كانوا أمة شفهية أمية لا تكتب ولا تقرأ ، ثم شهد

العصر العباسي وما تلاه تدوين بعض تلك الروايات ، وتأثر تدوينها بظروف المؤلف وعصره ، بدليل أن كتب السيرة النبوية المكتوبة فى العصر العباسى أكثر عقلانية من كتب السيرة المكتوبة فى العصور المملوكية والعثمانية المملوءة بالخرافات ، ويلاحظ اعتماد الأستاذ خليل عبد الكريم على روايات عن قريش والنبى كتبت فى عصور الخرافات أى بعد موت النبى بعشرة قرون تقريباً ، وقد أخذها دون تمحيص طالما تتفق مع هدفه فى البحث ..

٣ – هناك فرق بين الاسلام والمسلمين .

الاسلام دين ، والمرجع والفيصل فيه هو القرآن كلمة الله .. أما المسلمون فلهم تدين وموقف من الاسلام ، وتاريخ المسلمين يدخل فى دائرة التدين ، وهم يتحملون مسئوليته إن خيراً وإن شراً ، وحين تحول الاسلام إلى دولة وتراث بدأ بذلك دور المسلمين فى اقامة الدولة وكتابة التراث ، والمنهج العلمى يقتضى أن نفرق بين الدين الالهى (القرآن) وبين التطبيق (المسلمين) .. وهذه وجهة نظر كاتب هذه السطور التى لا يلزم بها أحداً ..

٤ – لا يخلو كتاب الأستاذ خليل عبد الكريم من نواح إيجابية ، مثل توضيحه للنواحى الاجتماعية للعرب قبل الاسلام وتغلغل المسيحية واليهودية فيهم وعلاقاتهم بالقوى العظمى خارج الجزيرة العربية والاشارات الذكية لأسباب الردة ..

٥ – كان المنهج العلمى يستلزم أن يتناول المؤلف موقع قريش بالتفصيل فى الدولة التى أقامها النبى (القرشى) فى المدينة ، ولكن توقف المؤلف عن ذلك حتى لا يضطر لمناقشة القضية الهامة عن موقع الاسلام فى الخطة التى زعم أن قريشا قد إلتزمت بها وهى اقامة الدولة باستغلال الدين ..

● **د . أحمد صبحي منصور**

كتب

قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية

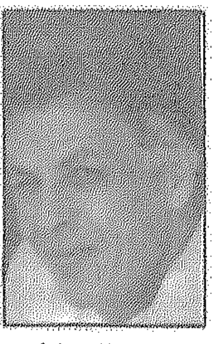
☐ هذا الكتاب يقدم زاوية جديدة لرؤية موضوع قديم وقد حرص المؤلف على أن يثبت أن بذرة الدين الحنيف منذ البداية نمت فى أرض ممهدة تنتظرها . فلا توجد عنده قطيعة بين الرسالة والعلاقات الاجتماعية والسياسية والمؤسسية بها . فقد كان رفض الوثنية واضحا لدى أمثال «عبدالمطلب» استاذ الأحناف فهو متعبد حرم الخمر ونهى عن الظلم والبغى وآمن بالدار الآخرة ودعا إلى قطع يد السارق ومنع وأد البنين والبنات وحرم الزنا . ولم يكن عبدالمطلب مجرد رجل دين بل كان أشبه بأمير مكة وأصل بناء دولة قريش التى وضع لبنتها الجد الأعلى قصى بن كلاب ، وتمثلت تلك الدولة فى مراحلها الجنينية فيما يسمى «بالملأ» من رؤساء القوم وأشرافهم . وكانوا يجتمعون فى دار الندوة ويوزعون بينهم الاختصاصات وكان أبو بكر رضى الله عنه متوليا الديات والمغارم وعمر رضى الله عنه متوليا أمر السفارة قبل الإسلام ، وقد كانت نواة لأهل الحل والعقد بعد الفتح . فالتراث الإنسانى الذى اتصلت حلقاته فى رفض الظلم والتكامل بين أغنياء القبيلة وفقرائها واستيعاب ما جاء فى اليهودية والمسيحية من مبادىء وقيم وما أضافته الحضارتان الرومانية والفارسية من أفكار وحكمة ونظم ، قد كان معروفا قبل الرسالة . ولم تهبط الرسالة على أرض جرداء معزولة عن تيارات الحضارات بل فى ملتقاها وموضع تفاعلها . فقامت بتطهير التراث الانسانى ومتابعته ، وإعادة بناء الهياكل والمؤسسات القائمة بقيادة رجال قريش . ولا يقيم المؤلف حدودا فاصلة بين مايسمى «الوضعى» و«الدينى» خارج أركان العقيدة ، ولايعتبر تطوير المبادىء والقواعد والاجراءات القانونية المعاصرة خضوعاً لحكم الطاغوت ، كما لايعتبر الأشكال الموروثة للشورى عند الملأ أو أهل الحل والعقد التى لاتلزم السلطان أشكالا ديمقراطية ، بل هو يرفض بعض الاجتهادات التى تقضى بضرب عنق من يخرج على رأى الأغلبية بين القلة التى تستشار حتى لو كان صاحب

الاجتهاد علما من أعلام الدين .

فالكتاب لايؤرخ لدولة «إسلامية» امتدت أيام الأمويين والعباسيين والفاطميين قرونا بل يؤرخ لدولة قريش .

كتب

غواية البحيرة: نموذج روائى جديد



محمد البساطى

● إبراهيم فتحى

لـا محمد البساطى واحد من أكثر كتابنا المعاصرين جدية وإخلاصاً فى عمله الفنى ، ودأباً على إتقان أدواته ، للوصول إلى أقصى درجة من الدقة فى تجسيد رؤيته المتميزة للعالم . وعبر أعماله السابقة التسعة ، يشعر القارىء والناقد ، أنه كاتب يتململ من الحدود النوعية لكل من القصة القصيرة والرواية والقصيدة النثرية ، رغم إحكامه الشديد فى البناء ، وخاصة فى القصة القصيرة . أما الروايات التى جاءت فى معظم الحالات قصيرة ، فقد حاولت الاخلاص أحيانا لخصوصية النوفيللا وتمازجت - فى أحيان أخرى - مع مسلسلة القصص القصيرة أو حلقة القصص كما يسميها البعض . وفى كل الحالات كانت حالة الغناء متغلغلة - كطابع رؤيوى - رغم ما يبدو من حياد جاف فى الوصف .

فى عمل البساطى الأخير «صخب البحيرة» الصادر عن دار شرقيات ١٩٩٤ ، يصل الكاتب إلى أعلى درجات نجاحه ، ليس فقط فى الإحكام النوعى والدقة ، وإنما فى تحقيق تمرده المنضبط على حدود النوع الأدبى «الرواية» ، وليحقق بذلك أقصى درجات خصوصيته ، سواء فى البناء أو فى الرؤية ، لأنك، مهما حاولت ، لن تجد أية صلة بين هذا العمل والخصائص النوعية للرواية كما نعرفها الآن .

فرغم أن النص قد قسم إلى ست عشرة فقرة ، حسب الترقيم ، فإن التقسيم الأقوى هو تقسيم إلى أربعة نصوص مستقلة تماماً ومنفصلة عن بعضها البعض من حيث أحداثها

والبشر الذين يعيشون هذه الأحداث . أما الجامع الحقيقى - بالإضافة إلى ترقيم الفقرات الذى يخترق التقسيم الرباعى ، والربط الواضح بين النص الأخير والنص الأول - هذا الجامع هو البحيرة ، أو بالدقة صخب البحيرة ، والذى أحب أن أسميه غواية البحيرة .

فى النص الأول ينجح «صياد عجوز» فى أن يقيم الأساس الذى بنيت عليه القرى والجزر التى نراها فى النصين الآخرين . غير أن الأساس الذى أقامه العجوز مع إمرأة شاردة وولديها ، لا يبقى بعد وفاة الصياد ، ورحيل المرأة وولديها . ربما كانت القرية التى عاشت فيها المرأة من قبل ، هى نفس القرية التى يغير عليها أبناء البحر ، أو البحيرة ، أو الجزر ، فى النصين الثانى والثالث ، ومع ذلك ، فإن للحياة التى عاشها العجوز فى النص الأول ، أو جمعة فى النص الثانى «نوة» أو الصديقان فى النص الثالث «برارى» اكتمالها الخاص والنهائى ، مع نهاية كل نص . الحياة الوحيدة التى تمتد بعد انتهائها وانتهاء نصها هى حياة الصياد العجوز ، حيث تعود المرأة والولدان فى النص الرابع لحمل عظامه قبل أن يرحلوا .

إن هذا النص الجميل ، الذى يخفى غنائيته بصرامة قاطعة، ويخفى شعريته بصخب من الأحداث العنيفة ، يقدم دون أى اعلان رؤية البساطى العميقة التى تمتزج فيها الحياة بالمأساة ، أو لنقل حياة تسكنها المأساة وتغللها ، فنبقى - نحن القراء - أسرى جمالها وهى تذيقنا - دون أن ندرى طعم الأسى ، وتقودنا ، عبر خيط رقيق ولكنه محكم - إلى الهلاك ، هلاك النوع (البشرى والروائى) الذى لابد أن ينتج - بالضرورة - حياة جديدة .. تغللها أيضاً المأساة .

● د . سيد البحراوى

كتب
صخب البحيرة : ومشكلة النوع الأدبي

☐ تؤكد القصة الطويلة « صخب البحيرة» آخر مع مانشر لمحمد البساطي أحد الخطين المتوازيين فى مشروعه القصصى، أولهما تمثله كتابة مشدودة إلى الواقع العارى الصلب ، بدأ بمجموعتيه الأوليين ثم تدعم برواياته القصيرة «المقهى الزجاجى» و «الأيام الصعبة» و «بيوت وراء الأشجار».

أما الخط الثانى فقد بدأ مع رواية «التاجر والنقاش» وتدعم أخيرا بـ «صخب البحيرة» ليس هذا معناه طبعا خلو الكتابة الأولى من مناطق تسعى لكتابة الأشياء الضئيلة الكامنة ما بين العتمة والضوء . كما ليس معناه بالقطع غياب النفحة الوقائعية فى الكتابة الأخرى . فثمة خصائص تلتمع في كتابات البساطى جميعها ، اللغة المعادية للتسايل التى تشير دوالها الى مدلولات صلبة ، المولع برصد الأشياء المتناهية فى الصغر ، ودقة الوصف وموضوعيته وتفجير الشعر من الأشياء والجمادات وحركات الجسم البشرى ونتوءاته .

يحتوي الكتاب على أربعة أقسام ، يحمل كل منها عنوانا . ويكاد ينهض بنفسه ، وبدون عون من الأقسام الأخرى . بمعنى أن قراءة القسم منفصلا تمنح معنى ، وتؤكد خصائص نصية ، وهكذا نجد أنفسنا مع أدب يطرح مشكلة النوع الأدبى ، ويعلو عليها . ولذلك لا نجد علاقة سببية تشد كل قسم إلى الآخر وتجعل السابق مبنيا على اللاحق ومتواشحا معه . صحيح أن الكاتب في القسم الأخير المعنون بعنوان «ورحلوا» يحاول أن يشد الخيوط إلى بعضها ، ويخلق رابطا من الأحداث إلا أن محاولته تخفق ، فيبدو هذا القسم كأنه تعليق على ما حدث ، مبتغيا التفهيم والربط فحسب فى حين أن المنطق الداخلى للكتابة يأبى ذلك ، فالعلاقة التى تشد نصوص الكتاب وتمنحه هوية ، هى علاقة المكان بالناس الذين يعيشون عليه ويصطرعون على أرضه .

فى الكتاب أجساد مجهدة لأناس مكفهرة الوجوه ، يعانون العزلة والنبذ والتهميش ، ولذلك ، فالكتابة عنهم تلوذ بتقطير لحظاتهم الصغيرة المبذولة من أجل استمرار الحياة . هنا يختفى أى سؤال عن المعنى ويدمر الفعل الانسانى المتحصن بنفسه كفعل محض و خالق للمعنى ، ومبرر للوجود ، وهذا ما

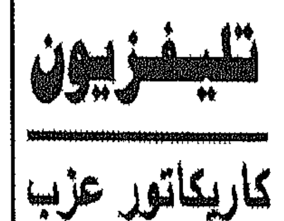
يفسر لدى غياب الحدث الضخم الذى يؤثر السرد على نحو ما فعل الكاتب فى «بيوت وراء الأشجار» ويحضر العكوف على الجسد، والأشياء ، والألوان والروائح .

ويحضر فى الكتاب شخصيتان من مآثر البساطى فى السرد الستينى هما عفيفى البقال ، وكراوية صاحب المقهى ، الشخصيتان اللتان تفارقان أصولهما الوقائعية ، وتدخلان فى سياقات تغرقهما بالاسطورة ، شخصيتا عفيفى وكراوية تستدعيان الى الذهن على الفور شخصيتى التاجر والنقاش ، فى تكوينهما وحركتهما فى الفضاء السردى ، وخصائصهما من الخوف والتردد وتيههما فى البرارى . هاتان الشخصيتان تقللان من وقائعية شخصية الصياد العجوز الذى يفتتح بها الكتاب وتبرزان مدى التجريد وهيمنة الصيغة فى شخصية جمعة فى القسم الثالث .

حاول محمد البساطى أن يخلق شخصية ممسوس ريفى يحيا على قلق ، بالقرب من المياه . لكن الشخصية بدت تجريدية، تقول ما لا يسمح لها وعيها بقول . هى مزيج من شخصية ممسوس ينطوى على قلق غير خلاق وشخصية مثقف مأزوم يرنو عبر البحر إلى آخرين لهم حضارة أخرى مغايرة ، يهفو هو إليها ولذلك تبدو كلماته عن العاديات والتحف وكأنها خطبة مثقف شذرت كلماته ، ونجّمت فى حوار تعليمى ، بلقبه على زوجته البسيطة الأمية التى تفشل فى فهمه ، وتقوم هى بدور سلبى فحسب فى سماع هذا الحوار . ولدى فإن شخصية الزوجة بجلافتها وفقرها تنضح بالثقل والحياة أكثر من شخصية جمعه بكثير .

مع ذلك تظل لكتابة البساطى نكهتها الخاصة ، ويظل قارئه مدينا له بساعات من المتعة فى كتابة حقيقية .

● د. محمد بدوى



□ فى حفل عيد محافظة البحيرة الأخير المذاع فى التليفزيون، فوجئنا - ربما متأخرين - بصاروخ كاريكاتورى شديد الانفجار : عرض شامل مكون من فرقة موسيقية يقودها

قائد، وكورس ، ومغنين وراقصين ، وممثلين ، ثم - على رأس كل هذا - كارثة تهرس الدماغ وتضحك حتى وجع البطن هى «عزب» فنان حقيقى يستغل كل تلك الإمكانات (التى لا تصل إلي حد المبالغات المبتذلة التي تعودنا عليها فى العروض الاستعراضية) . فضلا عن ملابس خاصة ومكياج واضافات تنكر يبدلها مع كل شخصية يقدم لها كاريكاتورا ذكيا بليغاً مختصرا فائق اللماحية .

وفى ذلك الحفل، ثم في فقرات موزعة على برامج منوعات شاهدناها بالصدفة ، رأينا «عزب» يتقمص كل من : محمد منير، وسمير صبرى ، وحمادة سلطان ، وطارق علام ، وعبد الحليم حافظ ومفيد فوزى ومحمد نوح ، ومحمد ثروت ، وكرم مطاوع وغيرهم .

إنه كاريكاتور يختلف عما قدمه وعودنا عليه من قلدوا النجوم والمشاهير من قبل : إسماعيل ياسين ومنير مراد وسيد الملاح ولبلبة .

كاريكاتور لا يعتمد على التقليد بمجرد تكرار نصوص أغانى النجوم ، أو تحريف بعض كلمات أو إبدالها بغيرها على نفس الوزن والقافية ، وبنفس الألحان ، ولا على النبرة الزاعقة المبالغة ، بل هو الكاريكاتور الذى يقطر روح الشخصية إلى أنقى مكوناتها ، ويكشف قانون تركيب الشخصية ونظامها وجوهرها المختفى وراء النوافل والتفاصيل والتطويل والإسهاب ويحدد قمم تنوءاتها ويختزل كل ذلك إلي أقل الإشارات والإيماءات ..

وبعد كل هذا التقطير يطلق عزب حرية «العبث» والمبالغة واللا منطق والفوضى العاقلة وإحلال المراكز محل بعضها البعض ويؤدى كاريكاتوره فى نبرة دقيقة هادئة خجول ، وحركة مسرحية حساسة، وبلا زعيق ، وبلا أية بذاءة أو ابتذال ، ويعكس الأداء موهبة وحرفة ممثل واع غير متعجل للتصفيق ، مثلما يشى بوعى إنسانى واجتماعى يملكه «عزب» ويجعله قادراً على اكتشاف قدر ومواطن الزيف والمبالغة والإدعاء فى الشخصية التي يتقمصها ، بفطرة تقترب من العلم بأدق بواطن الأمور.

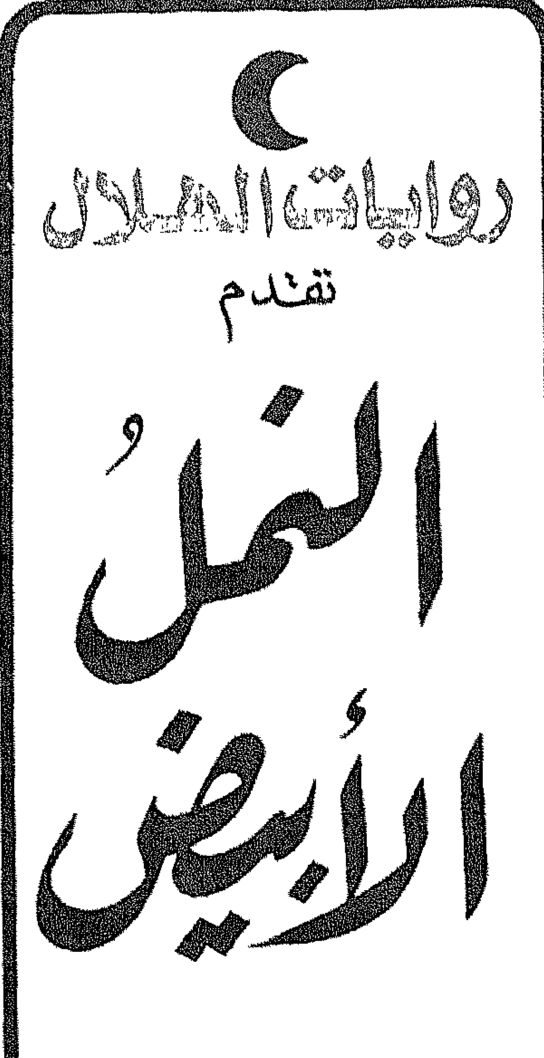
عرفنا أن «عزب» ليس اكتشافا جديدا كما ظننا جهلا، بل هو نجم راسخ قديم ، إنما فى حفلات الزفاف والحفلات العامة غير المذاعة، إذن ماذا فعل التليفزيون (المتخم بالبذاءات والسخافات والخواء) لاستغلال فلتة مصرية جاهزة مثل «عزب» وتقديمه إلي المشاهدين فى مصر ، لانقاذهم من بعض الملل ، ومن قسم من ساعات الإرسال الطويلة المترهلة على اتساع قنواته المديدة ؟ هل دور التليفزيون هو مجرد وضع كاميراه أمام خشبة مسرح حفلات لا فضل له فى إقامتها ، ولا فى تحديد سياق ما يقدم عليها ؟

أليست مسئولية التليفزيون الأساسية أن يبحث عن مثل هذه الفلتات الصاروخية ويكتشفها ليستغلها فى إنتاج خاص ، يبتكر سياقه المتجدد المبتكر ، ويعهد به إلى مخرجين متمكين، ومصممى ديكور وإضاءة ماهرين ، عارفين بالتقنيات الحديثة التي لا يفتقر إليها التليفزيون ، وبطرق المعالجة التليفزيونية اللائقة يمثل هذا الكاريكاتور الذى يعتمد - بالأساس - على ذاكرة المشاهد التي كونها من مشاهدته التليفزيونية لتلك الشخصيات التي يؤدى «عزب» كاريكاتورات لها ؟

لقد مر مضحك كاريكاتورى عظيم آخر وهو فكري الجيزاوى منذ عشرين عام فى شاشة التليفزيون مرور الكرام ، لأنه (تليفزيوننا العملاق) اكتفى بوضع كاميراته لمرات قليلة أمام عروضه فى الحفلات العامة والأفراح والليالى الملاح ، إلى أن فقدناه ، واختفى ، حتى من شرائط الكاسيت اختفاء بينا رغم موهبته الفائقة وتميزه الفادح .

ها نحن نحذر التلفاز من تكرار ضياع الفرصة في حالة المضحك الكاريكاتورى «عزب» الذي - ويراوده عليه - صنع كل ما صنع ، بلا أى اعتماد على التليفزيون ، ومنوعاته ، وبرامجه، وفوازيره ، وغنائه .

● محيى اللباد



روايات الهلال
تقدم
النمل الأبيض
بقلم
عبد الوهاب الأسوانى
تصدر
١٥ فبراير ١٩٩٥

الكتابة

التكوين

د. عز الدين إسماعيل

حين يشرع المرء فى التفكير فى سنوات تكوينه تبزغ على الفور فى رأسه مشكلة التصنيف التى تشكل أساس المعرفة والتفكير العلمى . والتصنيف الذى يباغت المرء هنا هو تصنيف سنى عمره بحيث تتحدد على أساس هذا التصنيف سنوات بعينها من هذا العمر هى التى نسميها سنوات التكوين.

وحين أجلت هذا الخاطر فى عقلى أدركت أننى سأعجز لا محالة عن القيام بهذا التصنيف ، وأننى لن أستطيع - من ثم - أن أعين على وجه التحديد - وقد بلغت الخامسة والستين من عمرى - تلك السنوات من هذا العمر ، التى يصح أن أسميها سنوات التكوين.



يبدو أن الزمن فى حياة المرء لايقبل هذا التقسيم؛ فليست هناك لحظة عاشها المرء فى حياته يمكن أن تستبعد نهائيا من مجال النظر فى أثرها فى هذه الحياة ، فكل لحظة يعيشها المرء لابد أن يكون لها أثر - مهما كان ضئيلا - فى حياته ، ومن ثم فى تكوينه ، سواء أكان واعيا بهذه اللحظة أم لم يكن . أجل فليست سنوات تكوين المرء هى تلك السنوات التى عاشها واعيا بنفسه وبغيره من حوله وبالأشياء والأحداث والحياة بعامة ؛ فالسنوات

الجميلة فهو شديد الصعوبة



فى مناقشة إحدى الرسائل العلمية فى كلية الآداب

الثلاث الأولى من طفولته يقال إنها أخطر السنوات المؤثرة فيما بعد فى حياة المرء وأن أشياء كثيرة تتحدد بصفة نهائية فى هذه المدة من الزمن، وأن من يهمل النظر فى أحداث هذه المدة ، كبيرها وصغيرها ، وهو يسعى إلى تعرف المكونات الأساسية لشخص ما ، يخطيء خطأ كبيرا . ولكن لابد من الاعتراف فى الوقت نفسه بأن تقصى العناصر المؤثرة فى تكوين المرء ، التى ترجع إلى تلك المرحلة، يكون فى معظم الأحيان عملا بالغ الصعوبة ، لا يستطيع النهوض به علي نحو ما إلا علماء التحليل النفسى . ولكن ربما كانت الصعوبة مضاعفة - وهى بكل تأكيد مضاعفة أضعافا - عندما نفكر فى المرحلة الجنينية التى يعيشها الكائن البشرى قبل ولادته.

فهذه الشهور التسعة غالبا والسبعة أحيانا، التى يعيشها الجنين فى بطن أمه، تمثل مرحلة التكوين الأولى على المستوى الفسيولوجى والعقلى والنفسى ؛ وهى المرحلة التي يقال إنها ستحسم كل شيء

يتعلق فيما بعد بسلوك المرء وقدراته العقلية والنفسية.

وإذا كانت هناك تلك الإجراءات التى أمكن بها لعلماء النفس أن يستعيدوا وقائع سنوات الطفولة الأولى على نحو من الأنحاء فإن التحدى الذى يتصدى له العلماء منذ مدة هو رصد ما يحدث للجنين فى هذه المدة القصيرة والحاسمة فى الوقت نفسه ؛ لأن هذه المدة هى التى تأخذ فيها المكونات الوراثية فى التشكل . وقد صار معروفا منذ زمن بعيد ما للمكونات الوراثية، الفسيولوجية والعقلية ، من تأثير في حياة الكائن البشرى فيما بعد ، المادية والمعنوية .

لقد عرفنا العقاد والمازنى صديقين حميمين (أتيح لى ذات يوم جمعة من عام ١٩٤٩ أن أرى ما كان فيه العقاد من حزن وغم على أثر وفاة المازنى) ، وشريكين فى مدرسة أدبية ، واحدة ولكن وجوه الاختلاف بينهما على المستويين المادى والمعنوى كانت أبرز من أى وجوه للاتفاق . فعلى الرغم من اشتراكهما فى التحصيل الثقافى (كانا يقرآن الكتب نفسها ، العربية والإنجليزية) كان العقاد فارع الطول قوي البنيان ، وكان المازنى قصيرا وضئيل الجسم ، وكانت فى إحدى ساقيه آفة تجعله يظلع فى مشيته . وقد ذكر العقاد نفسه أنهما عندما يسيران معا كان يطلق عليهما رقم ١٠ ، وهو يعى جيدا أن الواحد يشير إليه ، وأن الصفر يشير إلى المازنى ، ولكنه - وهذا حق - لم يكن يقصد بذلك قط التقليل من شأن المازنى .

كنت وأنا تلميذ فى مدرسة حدائق القبة الابتدائية بالقاهرة مغرما بالحساب، كما كنت فى المرحلة الثانوية (مدرسة القبة الثانوية) تلميذا محبا للعلوم الرياضية ، كالجبر والهندسة وحساب المثلثات .

ومع ذلك فقد كانت علاقتى باللغة والأدب هى البارزة ، سواء فى المرحلة الابتدائية أو الثانوية .

لقد التحقت بالمدرسة الابتدائية فى السنة الثانية مباشرة ؛ إذ كان من السهل علىَّ اجتياز امتحان القبول لهذه السنة بعد أن كنت قد بلغت العاشرة من عمرى ، وبعد سنوات ست ، قضيت السنوات الأربع الأولى منها (السنوات الرابعة حتى السابعة) فى كُتَّاب مدرسة الشيخ خليل زيدان بضاحية القبة ، بادئا بالفصل (جـ) حيث تعلمت الأبجدية قراءة وكتابة ، وعرفت كيف يلتئم بعض الحروف مشكلا أسماء للأشياء وكلمات مما نقول ، ثم مترقيا فى السنة التالية إلى الفصل (ب)، حيث عرفت كيف تكتب الجمل المكتملة ، وأوليات الحساب (فى حدود الجمع والطرح) ، منتهيا فيها إلى حفظ ببغاوى لبعض قصار السور من القرآن الكريم (ألم نشرح - والعصر - قل أعوذ برب

الناس – قل أعوذ برب الفلق ، والفاتحة بطبيعة الحال) . وبعد هذا انتقلت إلى الفصل (أ) ، وهو الفصل القريب مباشرة من الشيخ، وفيه عرفت الكتابة بالريشة والحبر على اللوح . لقد بدأت مرحلة حفظ القرآن بطريقة علمية مدققة، إذ كان عليّ – مثل غيرى من لداتي – أن أنقل كل يوم عددا من الأسطر من جزء «عَمَّ» ، بادئا من نهايته ، حيث تقصر السور ، متحركا نحو بدايته حيث تطول . وبعد الفراغ من الكتابة كنت أذهب – كغيرى – إلى العريف الذى أرتاح إليه من عرفاء هذا الفصل الأساسى فى الكُتَّاب لأصحح عليه – قراءة – ما كتبت . ويكون أول شيء يلزمنى فى صباح اليوم التالى هو أن أثبت للعريف أننى حفظت واجبى عن ظهر قلب . وكان أى تلعثم أو خطأ يسير تتبعه ضربة خفيفة بالخيزرانة ، ولكن ذلك إذا تكرر كان يفضى إلى ضرب مبرح . كل هذا وشيخ الكتاب مشغول عنى وعن لداتي بفئة من الخريجين ، أعنى أولئك الذين «ختموا المصحف» ، أى أتموا حفظه ؛ فقد كان يلقنهم علم التجويد في مرحلة ، و«القراءات» فى مرحلة تالية ، وكان يجلس الواحد منهم بين يديه ويستمع إليه مجودًا فحسب ، أو مجودا وقارئا بإحدى القراءات . وربما أجلس اثنين وراح يستمع إليهما فى وقت واحد ، وكل منهما يقرأ فى موضع مختلف من القرآن الكريم

ومع ذلك فقد كان يتابعهما جيدا ، ويرد المخطىء منهما إلى الصواب ؛ أحيانا بشد أذنه، وأحيانا بلكزة منه فى صدره ، لكن الدِّرَّة كانت دائما هي و«الفلكة» إلى جانبه والأمر كله يرجع فى النهاية إلى مزاجه . ومع أنه لم يكن له بنا فى الفصل (أ) علاقة إلا أن أذنه كانت دائما معنا . فقد كنا – إذا ما أنهينا قراءة التصحيح على العرفاء – جلسنا لكي نبدأ قراءة الحفظ فى صوت (كان لابد أن يكون الحفظ صوتيا ؛ وفى يقينى أن هذه الطريقة كان لها أثر كبير فى علاقتى فيما بعد بصوتيات اللغة، وحرصى على نطق الكلمات نطقا صحيحا) ، ربما تشاغلنا عن هذه القراءة بأكل «الكشرى» والحلوى (نبوت الغفير – المصاصة – الهريسة – الفنضان .. إلخ) ، وتبادلنا هذه الأشياء وغيرها فى صفقات متبادلة ، وتخاصمنا من أجل ذلك وتصالحنا ، من يوم إلى يوم بل من ساعة إلى أخرى وعند ذاك كان الشيخ يدرك أننا لهونا عن القراءة ، فكان يمسك بالمقرعة ويضرب بها جانب «الدكة» التى ينفرد بالجلوس عليها، محدثا بذلك صوتا كنا نفهم منه على الفور أنه صوت تحذير موجه إلينا ، فنترك كل ما نحن فيه (أو نصطنع ذلك فى الحقيقة) ، ويمضى كل منا يحدث جلبة صوتية كما لو أنه يقرأ فى لوحه ، فتختلط الأصوات حتى لايملك أحد أن يميز منها شيئا . ثم شيئا فشيئا

نعود إلى ما كنا فيه . وربما تحلق عدد منا حول واحد بعينه من فصلنا وألحوا عليه فى أن يحكى إحدى حكاياته الخرافية ، التي كان يخترعها اختراعا ، ولكنها كانت تستهوينا وقد كان من أقرب أصدقائى ، وكانت قضمة واحدة من «نبوت الغفير» أو ملعقتان – صغيرتان بطبيعة الحال – من «الكشرى» أو «أرواحة» واحدة ، تكفى لتنشيط خياله الخصب، وانخراطه فى عالمه الخرافى العجيب.

● حفظت القرآن

لم يمض عامان وأنا فى الفصل (أ) إلا وقد حفظت ما يقرب من الربع الأخير من القرآن الكريم . والسبب فى طول هذه المدة نسبيا هو أننى كنت كثيرا ما أتغيب عن الكتاب ، متعللا بشتى العلل.

وكانت العلاقة الطيبة بين عائلة زيدان التى ينتمى إليها الشيخ خليل وعائلة السنديونى التى أنتمى إليها تسمح لى بهذا التغيب دون عقاب، كما لو أن الأطراف جميعا، أنا وأسرتى والشيخ كانت قد اعتقدت – دون اتفاق أو تصريح – أن طريق الكتاب ليس طريقى . ربما ظن والدى – رحمه الله – فى لحظة ما أننى إذا أتممت حفظ القرآن استطعت الالتحاق بالأزهر الذى سبق أن أخفق هو فى الالتحاق به ، ولكن أختى – رحمها الله – التى كانت قد عينت مدرسة وأنا فى التاسعة من عمرى كان لها أكبر الأثر فى التحول عن فكرة الأزهر .

وهكذا التحقت بمدرسة كوبرى القبة الأولية وأنا فى التاسعة ، وقضيت فيها عامين (سنة أولى أ وسنة ثانية) ، درست خلالهما الحساب (الجمع والطرح والضرب والقسمة) والخطوط (النسخى والرقعة والثلث) ، والإملاء والدين .. إلخ . ولكن ربما بدا للجميع أن هذا الطراز من التعليم ليس كذلك هو المناسب لى أو المرغوب فيه . ومن ثم كان لابد من انتقالى إلى التعليم الابتدائى ولكن لما كنت عند ذاك قد ناهزتُ العاشرة من عمرى ، لم يكن من الممكن قبول التحاقى بالسنة الأولى فى المدرسة الابتدائية بوصفى مستجدا ، وخصوصا أن المستوى التعليمى الذى كنت قد حققته لم يكن يحتاج إلا إلى إضافة اللغة الإنجليزية إليه وإلى شيء من تنشيط القدرات الحسابية، حتي ألتحق بالسنة الثالثة مباشرة . وكان الوقت ضيقا لاستيعاب ذلك ، وكنت مازلت أعيش فى أعقاب مرحلة كان اللعب فيها هو همى الأول؛ فقد شاركت لداتى فيما لا أحصيه من الألعاب (بدءا من «عسكر وحرامية»، و «النحلة والدبور» وانتهاء بالطائرات الورقية ، مرورا بكرة الشراب و «عنكب شد وركب» و «كيك ع العالى» و «كيك ع الواطى» و «الترنجيلة» ، و «البلى» و «الطرة والوزير» وصيد العصافير، وصيد السمك، وسباق الأطواق .. إلخ)

والحق أننى كنت شديد الغرام بهذه الألعاب .

والواقع أن مدرسة حدائق القبة الابتدائية كانت مدرسة أهلية غاية فى التميز؛ وكانت الوحيدة حينذاك فى أحياء القبة وحدائق القبة ومنشية الصدر، من ضواحى القاهرة آنذاك ؛ وكان الشيخ محمد، أحد الشركاء فيها ، جارا لإحدى عماتى، وكان رجلا طيبا ، فجاملنى مرتين؛ مرة بقبولى فى المدرسة ، ومرة بإعفائى من ربع المصروفات (كانت المصروفات أربعة جنيهات فى السنة) ، لكن المهم أنه كان كذلك معلما للغة العربية ، مختصا بالسنة الثانية ، التى التحقت بها .

ولأننى طويل القامة منذ صغرى فإننى أقف دائما فى رأس الصف، أو أجلس فى الخلف من الفصل . وكان خلف مقعدى باب مغلق لفصل آخر ، ظل يأتينى من خلفه طوال عدة أيام صوت لم أشك فى أنه صوت مدرس، ولكننى كنت أستمع أحيانا إلى أصوات يبدو أنها أصوات التلاميذ. وأيا كان مصدر الصوت فإنه كان يردد عبارة «يا عبد الفتاح» ، ثم لا أسمع شيئا واضحا بعدها . وقد ظل هذا الأمر يغيظنى طوال السنة ؛ لأننى لم أعرف من عبد الفتاح هذا الذى يناديه المدرس والتلاميذ ولماذا ينادونه كل يوم ، وهل يحضر إليهم أو يستجيب لندائهم ؟ أم أن الأمر كله لايعدو أن يكون لعبة كلامية يلعبها المدرس مع التلاميذ ؟

وكما كان الشيخ محمد أول مشجع لى على الاهتمام بدروس اللغة كان الشيخ شرف ، وكان أحد الشركاء فى المدرسة الابتدائية كذلك، هو آخر من تعهدنى من هذه الناحية فى السنة الرابعة بهذه المدرسة . وكما ظفرت منه بكثير من العناية والاهتمام حصلت كذلك على جائزة اللغة الإنجليزية من محمود أفندى ، الذى كان يدرس لنا اللغة الإنجليزية والرسم فى وقت واحد ؛ وكانت الجائزة كتابا فخما يحمل عنوان The year of waterloo .

وفى السنة الرابعة الابتدائية قدر لى أن أقتنى نسخة قديمة من كتاب «ثمار الإنشاء»، الذى فتح نظرى على الأساليب المتقنة والعبارات البليغة، وعلى أبيات الشعر التى تصلح للاستشهاد بها فى مناسبات مختلفة . وعن طريق هذا الكتاب رسخ فى ذهنى أن الكتابة الجميلة فن، وأنها شىء بالغ الصعوبة ، ولكن إنجاز موضوع إنشائى جميل كان يجلب إلى نفسى من الفرح والمتعة مالم أكن أجده إلا فى حل المسائل الصعبة، أو صيد سمكة بعد ساعة أو أكثر من الانتظار وتكرار المحاولة، أو نجاح طائرة الورق التى قضيت نصف يوم أو أكثر فى صنعها، أو توفيقى فى إنجاز رسم زخرفى مبتكر.

● إعلان عن حبى للأدب

وحين انتقلت إلى مدرسة القبة

الثانوية بالقاهرة كنت مؤهلا برصيدى المتبقى من مرحلة الكتاب، وهو محفوظى من القرآن الكريم ، وتحصيلى من اللغتين العربية والإنجليزية ومن الحساب والعلوم الاجتماعية فى مرحلة المدرسة الابتدائية ، فضلا عن ميل شديد إلى ممارسة الرسم بالقلم وبألوان الماء على السواء . ومع ذلك كانت غواية اللغة والأدب هى التى تعلن عندى عن نفسها ، وبدا أنها لن تلغى غواياتى الأخرى ولكنها ستأخذ مكان الصدارة عندى (لم أكف حتى فى السنوات الأولى من الدراسة الثانوية ، وخصوصا فى العطلات ، عن الذهاب لصيد السمك من الترع القريبة من بيتنا فى ضاحية القبة).

ومضت السنتان الأولى والثانية فى المدرسة الثانوية دون الانخراط فى عالم المدرسة غير التعليمى ، إذا كانت إدارة المدرسة خشية منها على صغار التلاميذ ، قد حددت لهم فناء خاصا لايجوز لهم تجاوزه إلى الفناء الكبير . ولكننى فى خلال السنة الثانية (١٩٤٣ – ٤٤) انعقدت أواصر الصداقة بينى وبين أحد أبناء ضاحيتى هو الشيخ محمود (كان لقب الشيخ يتقدم اسمه منذ ذلك الوقت لأنه كان يدرس فى الأزهر ويلبس الزى الأزهرى) . وكان الشيخ محمود فى السنة النهائية من الشهادة الابتدائية الأزهرية، وكنا نخرج بعد العصر أحيانا إلى المناطق الخلوية الزراعية المحيطة بضاحيتنا للاستذكار . وكنت أحاول أن أعرف ما يدرسه زملاؤنا الأزهريون . والحق أن المتون التى كانت فى علم النحو أو الصرف أو فى علم أصول الدين لم تستهونى ، ولم يجتذبنى إلا علم اسمه العروض والقوافى فهمت منذ البداية أنه العلم الذى يبين للمرء القواعد التى تحكم نظم الشعر . وكان صديقى بالغ الضيق بهذا العلم ، فى الوقت الذى كنت فيه أنا سعيدا به أيما سعادة . وما أسرع ما تفهمت أصول هذا العلم ، ثم أخذت أدرب نفسى على تقطيع الأبيات الشعرية ، أى قراءتها قراءة عروضية . وكانت هذا المرحلة بمثابة تمهيد لمحاولتى نظم الشعر، فلم ينته هذا العام حتى كنت قد عرفت سر اللعبة.

● أنا والعقاد

وربما كان أهم ما حدث لى فى هذه الفترة أن الأستاذ محمد خليفة التونسى رحمه الله، مدرس اللغة العربية آنذاك ، وكان بينه وبين سعد نسب ، أغرى ثلاثتنا، الديدى وسعدا وأنا ، بالذهاب فى صحبته إلى مجلس العقاد فى بيته فى مصر الجديدة، فى الوقت المحدد لانعقاد هذا المجلس ، وهو صباح يوم الجمعة من كل أسبوع . وقد ظللت ملازما هذا الاجتماع الأسبوعى إلى أن وقعت بينى وبين الأستاذ الواقعة، وكان ذلك فى عام ١٩٥٥

أي بعد عام من حصولي وأنا معيد في كلية الآداب، بجامعة القاهرة على درجة الماجستير. وقد انضم إلى هذا المجلس بعد عام زميلنا (كان في فرقتي) محمود حمزة الشوربجي ، الذي فكر ذات يوم في أن نسعى إلى زيارة.طه حسين كما نزور العقاد . وقد استطاع الحصول لنا (بنفوذ أبيه حمزة بك الشوربجي) على موعد لزيارة طه حسين في بيته في حي الزمالك آنذاك . وللأسف تركت هذه الزيارة في نفسي انطباعا سيئا ؛ فقد كانت الجلسة رسمية للغاية ، على نحو جعل الوقت القصير يمر بطيئا وثقيلا، فضلا عن شعوري بحاجز كثيف بيني وبين الرجل ، ودعك من هجمته الساخرة على واحد منا أخطأ في إيراد بيت من الشعر . وسيكون مدهشا لي – قبل غيري – أنني لم أقرأ لطه حسين حتى حصولي على درجة الليسانس إلا بعض مقالاته الوصفية التهكمية الساخرة في صحيفة «البلاغ» يوم الأربعاء من كل أسبوع ، وذلك في عام ١٩٤٥ ، وأقل من ذلك في مجلة «الرسالة» الأسبوعية.

وكان طبيعيا عند هذا المدى أن أختار في السنة النهائية (سنة التوجيهية) الشعبة الأدبية، تمهيدا للالتحاق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وقد اقتضاني هذا أن أصرف جزءا لا بأس به من وقت استذكار العلوم للاستعداد لامتحان المسابقة الأدبية ، حيث درست ديوان الشاعر البهاء زهير ، والجزء الثالث من ديوان شوقي ، الخاص بالمراثي عنده ، وكتبت بحثا طويلا عن ابن زيدون، ومن ثم تركت المنافسة على منصب «ألفة» الفصل لتكون بين عاطف صدقي وأحمد عبد الوهاب صالح، الذي كان في الواقع أجدرنا بها، لا لمستواه العلمي فحسب، بل لأنه كان كذلك أكثرنا دماثة وأرهفنا حسا ومع ذلك فقد نجحت في الامتحان التحريري ولم أحصل في مناقشة البحث (الشفوي) على الدرجة الكافية لمنحي الجائزة ومجانية الجامعة . ولا أكاد أدخل إلى الفرقة الأولى في الجامعة حتى ألتقي بأحد هذين المناقشين، وهو الأستاذ عبد الوهاب حمودة، الذي درس لنا الأدب الجاهلي ، ثم درس لنا في السنة الثانية الحديث الشريف وتفسير القرآن الكريم، وانتهت العلاقة العلمية بيننا إلى صداقة قوية . أما المناقش الثاني فكان الأستاذ محمد حسن، من قدامى أساتذة دار العلوم . ثم يدور الزمن فإذا بي ألتقي به وأنا معيد في كلية الآداب بجامعة إبراهيم باشا منتدبا للتدريس بها . وقد عرفت فيه نموذجا نادرا من طيبة النفس . ولم تكن مجانية التعليم في الجامعة هي الهدف من دخولي المسابقة ، فقد كنت على يقين من أنني بجهد معقول من الاستذكار في نهاية العام يمكنني الحصول في مجموع

درجات الامتحان على نسبة ٨٠٪ المطلوبة للحصول على هذه المجانية . وهذا ما حدث . ولكن دخولى المسابقة كان نوعا من امتحان الذات قبل إثباتها . ومع ذلك فإن تخلفى فى الامتحان الشفوى لم يزعزع يقينى فى أن طريقى هو طريق اللغة والأدب، ولم يؤثر فى ثقتى فى قدراتى الكتابية ، نثرا وشعرا . وكل الذين عرفتهم حتى ذلك الوقت من مدرسى اللغة العربية ، بدءا من الأستاذ عبد العظيم قناوى وانتهاء بالأستاذ الدقى، ومن زملائى كذلك، المحبين للأدب والشعر كل هؤلاء كانوا يعترفون لى بهذه القدرات . وما زال زميلى العزيز أمين الرافعى (وقد وصل إلى أعلى الرتب فى السلك القضائى) يذكرنى إذا ما التقينا – ونادرا ما نتلقى – بأبيات قلتها فى هجائه على سبيل التفكه ، منها :

شابهت قردا فى جمال روائه !

فالعين غائرة وأنفك أجدع

حسن القرود ، فهل رأيتم عمركم

حسنا سواه يقض منه المضجع؟

والحق أننى حين التحقت بقسم اللغة العربية كنت قد تسلحت له بأشياء كثيرة . وفى هذا الصدد أذكر أن أول محاضرة على الإطلاق حضرتها فى قسم اللغة العربية كانت للأستاذ نجيب البهبيتى . وقد استهلها بعبارة فيها قدر من السخرية والاستهزاء بنا ، حيث قال : «سندرس معا فى هذا العام المعلقات السبع . وأنتم بطبيعة الحال لاتعرفون ما المعلقات ولم تسمعوا شيئا عنها». وعند ذاك رفعت يدى من الصف الأخير من الحجرة أطلب الكلمة ، فقال لى «أفندم !» قلت :«أنا أحفظ معظم هذه المعلقات» . وأخذت أسمى له صاحب كل معلقة ومطلعها ، تأكيدا لصدق ادعائى . والحق أن ذلك لم يكن الهدف منه الإعلان عن نفسى بقدر ما كان رغبة منى فى التصدى لذلك الاستفزاز ، ورفضا للهجة السخرية والاستهزاء . ومنذ ذلك اليوم صرنا صديقين ، فكان طريق الرواح من الجامعة يجمعنا أحيانا حتى نقترب من ميدان المساحة ، وهو يحمل فى كل مرة على طه حسين حملة لم أكن أعرف سببها، خصوصا أن طه حسين لم يكن فى الجامعة آنذاك ، ولكننى عرفت فيما بعد السبب الذى يعرفه آخرون كثيرون ، فعذرته . والواقع أن أمتع ما استمتعت به فى هذه السنة (١٩٤٧ – ٤٨) على المستوى التعليمى هو تحليلات البهبيتى لمعلقة امرىء القيس ومعلقة عمرو ابن كلثوم اللتين شغل بهما العام كله .

وقد كان أقرب الزملاء إلى نفسى فى هذه الفرقة الأولى (وأعنى الزملاء الطلبة ، لأن إحدى الزميلات ، وهي نبيلة إبراهيم ، ستصبح بعد تسع سنوات زوجتى ، وهى أستاذة الأدب الشعبى حاليا بآداب القاهرة) هم صلاح عبد الصبور ومحمد

الدش ، رحمهما الله ، ومحمد عوني ، أستاذ اللغويات في كليات الألسن وممتاز سلطان ، أمد الله في عمرهما وسرعان ما عرفنا أن في الكلية أسرة تسمى أسرة الشعر ، تضم أساسا شعراء طلبة قسم اللغة العربية وغيرهم من سائر أقسام الكلية .

وفي إطار هذه الأسرة عرفت أحمد كمال زكي وعبد الرحمن فهمي ، اللذين كانا في السنة النهائية حينذاك ، كما عرفت فاروق خورشيد، الذي كان يسبقني بعام وعبد العزيز الدالي ، رحمه الله ، الذي كان يسبقني بعامين . وهذه الأسماء حين يأتلف معها فيما بعد من قسم الفلسفة عبد الغفار مكاوي ، هي التي ستشكل نواة الجمعية الأدبية المصرية في بداية الخمسينيات (ولهذه الجمعية قصة برمتها).

● عشقي للمكتبة

في ذلك العام ازددت خبرة بالكتابة ، والكتابة المدققة علميا، حيث قدمت إلى أساتذتي أبحاثا في معظم المواد ، حتي تلك التي لم نكن مطالبين بتقديم أبحاث فيها، كالتاريخ الإسلامي. ونتيجة لهذا توطدت علاقتي بمكتبة الجامعة عموما، وبمكتبة الدراسات الشرقية بها على وجه الخصوص ، فكنت أقضي بها الساعات الطوال دون كلل أو ملال ، وأظنني كنت أعرف لذلك موضع أي كتاب بها ، وربما ما زال بعض المطلعين بها يجدون لي بعض التقييدات الاستدراكية في هوامش من صفحات بعض الكتب، ولم يكن من زملائنا من يدأب هذا الدأب أو ربما أكثر منه سوى محمود مكي ، أستاذ الأندلسيات حاليا بجامعة القاهرة .

وفي مستهل العام التالي (أكتوبر ١٩٤٨) نشرت – وكان ذلك مفاجأة لي – أول مقال لي في مجلة «الثقافة»، وكان بعنوان «موازين النقد الأدبي» ، وكانت المفاجأة الأكبر أن حصلت على مكافأة عن هذا المقال قيمتها جنيه (وما أدراك ما الجنيه في حياة طالب في ذلك الوقت !) . أما المفاجأة الأسعد لي فكانت تقريظ أساتذتي في القسم للمقال ، خصوصا الدكتور خليل عساكر والدكتور شوقي ضيف . ومن ثم صرت حريصا على متابعة الكتابة في هذه المجلة من وقت إلى آخر ، وإن كلفني ذلك كثيرا من الجهد . وقد أدركت بعد زمن أنه كان قد صار لي قراء خارج مصر . إلى أن صرت في السنة الثالثة فكان أول لقاء لي بالشيخ أمين الخولي . وكان رحمه الله يدرس لنا «البلاغة» ، أو هذا ما كان مفترضا ، فكثير من الزملاء (خصوصا الطالبات) لم يعرفوا على وجه التحديد ماذا كان يريد . والحق أنه كان جدلا قوي العارضة في جدله . وبصورة تبدو لي تلقائية تورطت معه في هذا الجـدل ، أسبوعا بعد

أسبوع ، كأننى أنا وحدى المستهدف بالمحاضرة (كان صلاح عبد الصبور نادرا ما يحضر المحاضرات أو يستذكرها إلا فى الأسبوع السابق للامتحان مع أحد الزملاء) . ومضى معظم العام على هذه الوتيرة حتى أرهقنى فرفعت له راية التسليم، ولكنه لم يسعد بهذا ، بل شاء لذلك الجدل أن يظل سجالا . وقد أدركت فى العام التالى ، وكان المفترض أن نتلقى على الشيخ دروسا فى الأدب المصرى ، أنه لايهدف إلى أن يحشو أدمغتنا بالمعلومات، بل يريد أن يدربنا على التفكير المنهجى المنضبط . وأظن أن قليلين جدا منا لم يدركوا هذه الحقيقة إلا فى وقت متأخر . ولأن الشيخ كان يعى هذه الحقيقة فقد كان يتقبل أى لون من ألوان الكتابة بدلا من الأبحاث السنوية (تقبل من صلاح مجموعة صغيرة من قصائده ، وتقبل من زميل لنا اسمه المغازى قصة قصيرة، وتقبل منى سلسلة من مقالاتى فى مجلة الثقافة ، وترجمة لفصل من كتاب «الميلاد المعجز للغة "The Miraculaus Birth of Language" .

ولابد أن أذكر هنا أن علاقتى باللغتين الإنجليزية والفرنسية قد انقطعت على مستوى الدراسة مع نهاية السنة الأولى بالكلية ، لأننى اخترت - مع بدء السنة الثانية - أن أدرس اللغة الألمانية ، لأضم إلى إمكاناتى اللغوية لغة جديدة تضاف ، فى السنة نفسها ، إلى اللغة الفارسية ثم إلى اللغة التركية فى السنة الثالثة. وقد استطاع المرحوم الدكتور إبراهيم الشواربى - بكتابه التعليمى المنقطع النظير - أن يحبب إلىّ اللغة الفارسية حتى إننى استطعت فى وقت متأخر أن أترجم مجموعة محدودة من رباعيات الخيام شعرا عن الأصل الفارسى. أما اللغة التركية فلم أرتح لها قط ، ولكننى كنت قد عرفت - كغيرى - الطريقة التى نحصل بها على الدرجة النهائية فى امتحان هذه اللغة . وعلى كل فقد انقطعت عن هاتين اللغتين الشرقيتين بعد تخرجى، ونسيتهما تقريبا ، ولم أنتفع بهما على كل حال . أما اللغة الألمانية فقد استأنفت دراستها بعد تخرجى ، وازددت معرفة بها عندما سافرت فى منحة بعد الدكتوراة إلى ألمانيا لمدة اثنين وعشرين شهرا ، ثم تجددت هذه المعرفة عندما انتدبت من الجامعة مديرا للمركز الثقافى العربى فى مدينة «بون» (١٩٦٥ - ٦٦) ، وصارت بذلك واحدة من أدوات تحصيلى المعرفى ، واتصالى بالعالم الغربى .

● قرأت لكبار الأدباء

لقد عينت فى سنة تخرجى ١٩٥١ معيدا بكلية الآداب ، جامعة عين شمس (إبراهيم باشا حينذاك) ولم تكن قد سلخت من حياتها سوى عام واحد، وذلك فى ١٠ أكتوبر ١٩٥١ ، قبل يومين من

تعيين أنيس منصور معيدا بقسم الفلسفة (أنيس يحب دائما أن يقول إنه عين أستاذا) . ولكننى لم أعرف أنيس فى هذه المناسبة ، فقد كنت عرفته خلال السنوات الأربع السابقة فى ندوة العقاد ، التى كنا نستأنفها أحيانا فى الشارع بعد الانصراف من المجلس . ولم يكن فى قسم اللغة العربية آنذاك سوي رئيسه الدكتور مهدى علام ، رحمه الله ، والدكتور عبد القادر القط ، الذى كان قد عاد منذ عام من بعثته فى «لندن» ، ومصطفى ناصف الذى كان يعد لدرجة الدكتوراة . ولهذا كان علىّ أن أدخل إلى طلبة السنة الأولى فى عدد من أقسام الكلية محاضرا فى مادة الأدب العربى الحديث. وكانت النصوص التى يلزم تحليلها وتفسيرها تتراوح بين الرواية والقصص القصيرة والمسرحية (شعرا ونثرا) والمقالات ذات الطابع الفكرى والأدبى . وكانت هذه النصوص تختار من أعمال أدباء الصف الأول : العقاد ، الحكيم ، طه حسين ، تيمور ، شوقى ، عزيز أباظة ، يحيى حقى، نجيب محفوظ .. إلخ. وقد اقتضانى هذا العمل أن أعد نفسى إعدادا كافيا – على المستوى النظرى والتاريخى والعملى – لمواجهة النظرية الأدبية بعامة والأنواع الأدبية المختلفة على وجه الخصوص ، فقرأت كثيرا من كتب النقد الأجنبية ، وكان كتاب «ولك» و «وارن» المسمى «نظرية الأدب» الذى ترجم إلى العربية بعد ذلك بزمن، واحدا من عشرات الكتب التى أكببت على قراءتها والانتفاع بها . وهذه الكتب غير الكتب الأجنبية الأخرى التى كان لابد من هضمها والتى تتعلق بعلم الجمال، لإنجاز رسالتى للماجستير.

وهكذا كانت السنوات الأربع الأولى من خمسينيات هذا القرن من أعنف سنوات التحصيل والإنتاج على السواء فى حياتى ؛ فإلى جانب أعباء العمل فى التدريس ، وفى التحضير للماجستير ، لم أكف عن نشر المقالات وأحيانا القصائد ، سواء فى مصر أو فى لبنان أو فى العراق، أو حضور اللقاء الأسبوعى للجمعية الأدبية المصرية والإسهام الدائم فى ندواتها . ومع ذلك فقد كانت معظم الليالى للعب الطاولة أو الدومينو أو الشطرنج مع شلة الأصدقاء ، كان فى العموم وقتا جميلا .

وبعد ، هل ترانى سأضيف شيئا جديدا إذا مضيت في شرح كيف أنني حتي يوْمنا هذا ، وطوال الزمن الذي عشته، لم أكف عن القراءة والتعلم واستكشاف آفاق جديدة من المعرفة ؟ ولكن المؤكد أن القراءة والتعلم لم يكونا وحدهما المكونين لعقلى ومنطقى ، ولو كان الأمر كذلك لكانت «سنوات التكوين» هى سنوات العمر كله تقريبا ، لكن هناك دائما روافد أخرى كثيرة (منظورة أو خفية) تقوم بدور لايستهان به فى هذا التكوين.

• حقائق في حياة الدكتور عزمي •

› قرأت فى عدد نوفمبر من «الهلال» مقالا قيما عن المرحوم الدكتور محمود عزمى بمناسبة مرور أربعين عاما على رحيله، وهو صور رائعة لهذا العظيم الذى لم يأخذ حقه كاملا من الدراسة. غير أن لى – وقد عاشرت الفقيد وتعلمت منه الكثير بعض الملاحظات على هذا المقال، تدور حول عدد من النقاط (أو الهنات) التى فات الكاتبة تداركها. وجل من لا يسهو .

– وتقول الكاتبة (ص ٣٢) أن الدكتور عزمى «تلقى تعليمه» الالزامى بالقرية، وفى المرحلة الثانوية التحق.....» ولم يكن أيام طفولة الرجل «تعليم إلزامى» فى القرى أو غيرها. فقد بدأ تطبيق هذا النظام فى مصر فى أواخر العشرينات. ثم، كيف انتقل من هذا التعليم إلى التعليم الثانوى؟

الصواب أن يقال أن الدكتور عزمى تلقى تعليمه فى «كتاب» القرية، ثم انتقل إلى المدرسة الابتدائية فى مركز منيا القمح، ثم إلى التعليم الثانوى بالقاهرة.

– ذكرت الكاتبة (ص ٣٣) عن دراسة الدكتور عزمى فى باريس (١٩٠٨ – ١٩١٢): «ولم تكن اقامته فى باريس اقامة سلبية يقرأ ويطالع فيها فقط، بل شرع يوثق علاقاته بأقطاب الفكر والسياسة والصحافة ليشرح لهم قضية الاحتلال البريطانى لمصر... إلخ».

وفى هذا الكلام تزيد ومبالغة واضحان: فكيف يتاح لشاب فى العشرين من عمره يدرس مغتربا فى باريس أن «يوثق» علاقاته بأقطاب الفكر والسياسة... إلخ»؟ المعقول – وهو ما سجله الدكتور عزمى عن نفسه – إنه قام بهذا النشاط المكثف فى سفرته الثانية إلى فرنسا وكان قد نضج وجاوز الأربعين من عمره، لا قبل ذلك وهو بعد طالب.

– تصحيحا لما ذكرته الكاتبة عن عمل الدكتور عزمى فى العراق أود أن أوضح ما يلى:

١ – أنه لم يكن فى العراق فى تلك الأيام جامعة.

٢ - أن الدكتور عزمى سافر بعد أن اتفق مع سلطات التعليم العراقية للعمل استاذا فى «دار المعلمين العالية».

٣ - إنه لم يكن المقصود بإطلاق الرصاص عليه بيد أحد الطلاب فى ذلك الحادث، وإنما كان المقصود استاذا آخر يسير بجانبه هو الدكتور سيف الذى قتل فى الحادث.

- يطلق على محمد محمود باشا رئيس حزب الأحرار الدستوريين الذى تولى رئاسة الوزارة عام ١٩٢٨ صاحب «اليد الحديدية» وليس «القبضة الحديدية».

فمع أن المعنى واحد إلا أن العبارة بنصها الأول تنسب إلى ما قاله هذا السياسى لفظيا فى أحد تصريحاته.

- أصدر الدكتور عزمى بالفعل صحيفة صغيرة لم تعش طويلا هى «الاستقلال»، ولكنه أصدرها عام ١٩٢١ لا عام ١٩١٩، كما ذكرت الكاتبة.

أما صحيفة «المحروسة» التى تقول الكاتبة أن الدكتور عزمى أصدرها وتولى رئاسة تحريرها فى عام ١٩١٩ كذلك، فعلى قدر علمى - وقد جاوزت الثمانين - أن هذه الصحيفة كان يصدرها إلياس زيادة (والد الكاتبة مى) ويحررها فرح انطون (صاحب صحيفة «الجامعة»). وقد عاشت «المحروسة» حتى أوائل الثلاثينات. ولم يشر أحد من قبل إلى صلة الدكتور عزمى بهذه الصحيفة. ولعل الكاتبة تقصد صحيفة أخرى من الصحف التى كتب فيها فى فترة الثورة مثل صحيفة «النظام».

عبدالغفار الشنواني
محام متقاعد

● فوانيس رمضان ●

● كان الخليفة الفاطمى أو نائبه يشقان شوارع القاهرة بعد ثبوت الرؤية، ومن حولهما أكابر الدولة والجند وأفراد الشعب، والأطفال فى أيديهم فوانيس رمضان، وكان ذلك مظهرا إسلاميا قويا يبتهج به الشعب، ويكون خير بداية لشهر رمضان المعظم.. فحبذا لو أمكن إعادة هذه العادة ولو بطريقة تناسب عصرنا.

حسين عبدالرضا الحسن - القاهرة.



● تعليق الهلال:

- لكل زمن عاداته، ولم يكن الخلفاء الراشدون ولا الأمويون ولا العباسيون يخرجون فى ليالى رمضان ومن حولهم الأطفال بالفوانيس، ولم يكن حكام الفاطميين مسلمين من أهل السنة بل كانوا اسماعيليين باطنيين لا يعترف بهم المسلمون أهل السنة ولا حتى الشيعة الاثنا عشرية ولا الزيدية، ولهذا لا يصح اعتبار الفاطميين مثلا يحتذبه المسلمون لا فى رمضان ولا فى غيره..

• إنتحار القط مشمش •

هو الموت.. يدعوك.. فى قوة   وإنك للموت، تسعى.. بقوة

وهذا النهار يتيم.. ولا   مساء له، تبتغيه الفتوة

تسربت من بين أيدى العيال   ولا أم راعيتها، أو أبوه

أناديك، أجرى، أقول: احذرن   ففى الجرى مهوى، بأعماق هوه

وإن الذى تشتهى.. قاتل   فلا تقربنه، وحاذر عتوه!

فهل أنت أعطيتنى مسمعا   وقدرت معنى اندفاعى إليك؟!

وأخذى بـ (ذيلك)، لما عجزت   عن الأخذ بـ (الأذن)، حرصا عليك؟!

ولكن موتك يسعى إليك   وتبدو المنية فى مقلتيك

أمن أجل فأر ردئ صريع .. قتلناه بالسم تدلى يديك؟

وقد كنت من قبل، لا تحتفى   بأمثاله، مرقصا منكبيك!!

ولكن، هو الموت، إما ينادى   ففى أى شئ، ترى مصرعك

ولو كان (ميتا) وفى البيت (عظم)   شهى، طبخناه، كى يمنعك!

ومن ذاك، فاللوم يمضى إليك   وينصب فوقك، ما أجشمك

وما ينبغى أن يلام امرؤ   على أنه مات، إلا معك!

فإنى رأيتك تهوى اختيارا   وما استطعت بالحب، أن أرفعك!!

رمضان أبوغالية ـ قويسنا

• عبادة الجسد •



تتبرأ من زمن المطلق
تتبرأ من زمن الأحلام
تبحر فى الجسد المسكون
تجذبك مسافات الممكن
تبهرك عيون وشفاه
وبكور الطير
ونساء الغير
وتشم عطور مجنونة
وبخور أساطير غبرت
يشتعل الدم
تتهاوى أعمدة الرأس
تنكفئ قدور قرابين المعبد
فى بيت الفكر
تنغرس جذورك فى صفوان
اضرب بعصاك الحجر
يرد رنين الضرب خواء
لا شربة ماء
والجسد سفين مثقوبة
لن تبحر فى بحر الممكن
بضعة أقدام
ووراء الفلك قراصنة
فاحترس الآن ولا تدفع

باللحـم الحى
لســـوق النخاسين
د. حسنه عبدالحكيم
عبدالله ـ كلية بنات عين
شمس

• التسويق السياحى المصرى •

أتشرف بالإحاطة بأنه فى إطار خطة التسويق السياحى المصرى فى فرنسا التى تنفذها شركة (فرانس كونسيل)، تم نشر ملحق سياحى عن مصر فى ثلاث مجلات فرنسية واسعة الانتشار هى:

- مجلة جيو
- مجلة الفيجار ومجازين
- مجلة تليراما

وذلك خلال شهر نوفمبر.

وكانت خطة التسويق السياحى قد بدأت فى فرنسا فى ٦ أكتوبر ١٩٩٤ بحملة ملصقات دعائية بمحطات مترو باريس على فترتين (٦ - ١٩ أكتوبر ثم ٢٧ أكتوبر - ٩ نوفمبر) وخلال المرحلة الثانية من الحملة سوف يتم إصدار مجلة سياحية من ٣٦ صفحة فى مارس ١٩٩٥، وتكرار حملة الملصقات ونشر الملحق السياحى فى المجلات الثلاث سالفة الذكر مرة أخرى فى أبريل ١٩٩٥.

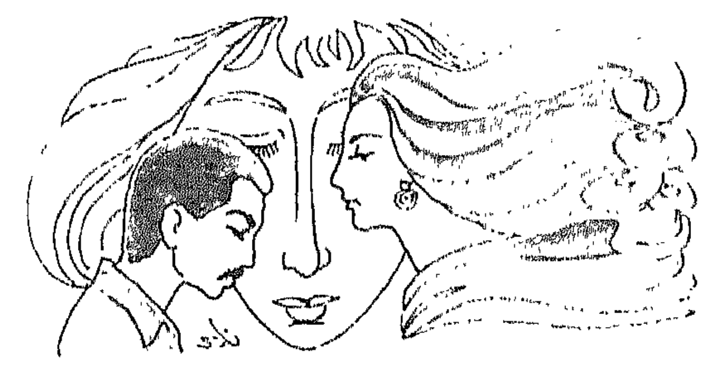
ومع أنه من السابق لأوانه تقييم نتائج الحملة بشكل دقيق إلا أن المؤشرات الأولية تدل على نجاح الحملة فى إثارة المزيد من الاهتمام الفرنسى بمصر كمقصد سياحى، وقد عبر ذلك عن نفسه فى شكل زيادة حجم الحركة السياحية الوافدة إلى مصر من

فرنسا فى نوفمبر ١٩٩٤ بنسبة ١٠,٣٪ وزيادة عدد المكاتبات والمكالمات الهاتفية التى ترد إلى السفارة المصرية فى باريس والمكتب السياحى المصرى هناك لطلب معلومات وبيانات عن مصر والبرامج السياحية الخاصة بها

الدكتور ممدوح البلتاجي - وزير السياحة.

• أنا أحلم •

أنا أحلم
ببيت واسع الردهات
بيت دافئ الحجرات
بيت ناصع اللون
تظلله سفرجلة وصفصافة
وأغنية بحر الصيف هفهافة
ومائدة وكرسيين
وطفل واسع العينين
ينادينى: أيا أبتى
أناديه: أيا ولدى.. أيا وطنى



شعبان صقر - عزبة صقر
- إسنا - قنا

• فى رحيلك أنت حر •

رحيلك أبراج يمام.. لم أعدها .. ومع ذلك أرسم على الجبين يمامتين. وأعلق فى عنقى صورة لك وأرسم على ذراعى وشما وادعى أن الرؤية نصف الحب شمولا بالصمت والنفاذ.



أرسم على الجبين عصفورة.

أفكر فى آلاف اللحظات وملايين الكلمات ولحظات الصمت الطوال.

ألتفت.. أجمع ألف وجه.. أجمع كل النظرات وكل الأفواه.

تتسلل فراشة حولى.. ألاحقها.. بكبرياء تسللت يدى بأصابعها تحت الأظافر تنمى رغبتى فى أن ألتقطها.. ثم.. أخشاك فاختبئ تحت أظافرى.

أجدك فى وجهى تسأل فأسأل!...

أنت حر فى رحيلك....

وأجد عند لفظتى سنتيمترات بين شفاهى وشفاهى.

فتكون النتيجة فمك.. عنقودا مستمرا فى تسرسب الكلمات وتسربها.

تارك كل هذه الأفواه حولى.. وكل هذه الوجوه التى أراها والتى لم أرها.

وأنت المالك الوحيد لها أتاح ذلك القلب.

هل أضطر أن أقهرك؟

.... بسلسلة مفاتيح.. فأغلق بها كلها قلبى.

.... بأفواه تدار خفية.. أطلق مالا أتمنى فترحل فلا يهمنى.

.... بابتسامة.. بأفواه تدار بمفاتيح.. فأشدك غضبا عنك.

لك القلب ولى النار التى تفتح الشمس باب والبراكين منازل فتطفئها بحفيفك حين يهفو يذكرك.

أيها الغنى.....

الكريم علىّ بروائحك.. الضنين علىّ بوجودك

وأنا.....

أنا الفقيرة إليك.. بكل صورك وأشكالك.

لم تعد بحاجة إلى الكلمات يا حبيبى..

هل وجدت فى زمانك إمرأة تحبك مثلى؟؟

هل أطاولك.. أسابقك؟

ماعدت أستطيع أن أخطفك فوق حصان وأنا الفارسة.

...... لا تتكلم الآن.. تتركنى أتكلم وحدى..

وكنت تتمنى!!

...... لا تعترضى!!

مجنونة وأحبك.. وفى رحيلك يا حبيبى أنت حر.

سلوى فؤاد عبدالله – القاهرة



أنور محمد – المنصورة:

– شعرك موزون مقفى صحيح العروض والقوافى ولكن ينقصه تكثيف الأحاسيس والمعانى..

عبدالعزيز بيومى على – مصر الجديدة:

– نهنئك بالمولود الجديد، وبالقصيدة التى قلتموها عنه ونعتذر إليكم لضيق المقام.

عصام الدين أحمد أمين – الفيوم:

– القصة القصيرة ليست مجرد «حدوتة» ولابد من العناية بصحة النحو واللغة..

رائد مهندس أحمد يونس عزوز – المعادى الجديدة:

– نحن فعلا نعيد طبع كتب الهلال القديمة من وقت إلى آخر، وبعضها طبعناه عدة مرات.. وتجد هذه الطبعات فى مكتبة دار الهلال.

ونشكر لأصدقائنا الأساتذة: عادل ناشد.. سمير آدم محمدين.. عدنان أسعد.. سمير عبدالله محمد حسن، محمد عباس على، جمال أحمد غزال ، محمد أحمد شومان.. أحمد محمود عفيفى.. السيد إبراهيم عطية.. ماهر منير كامل.. خالد عبدالرءوف.. عاطف محمد عبدالمجيد.. محمد أحمد أبو العز.. عاصم فريد البرقوقى.. سلوى عبدالستار النادى.

الصفحة الأخيرة

ريان يا فجل !



بقلم : صافى ناز كاظم

الفكرة مجردة من التعبير الجميل : قالب طوب.

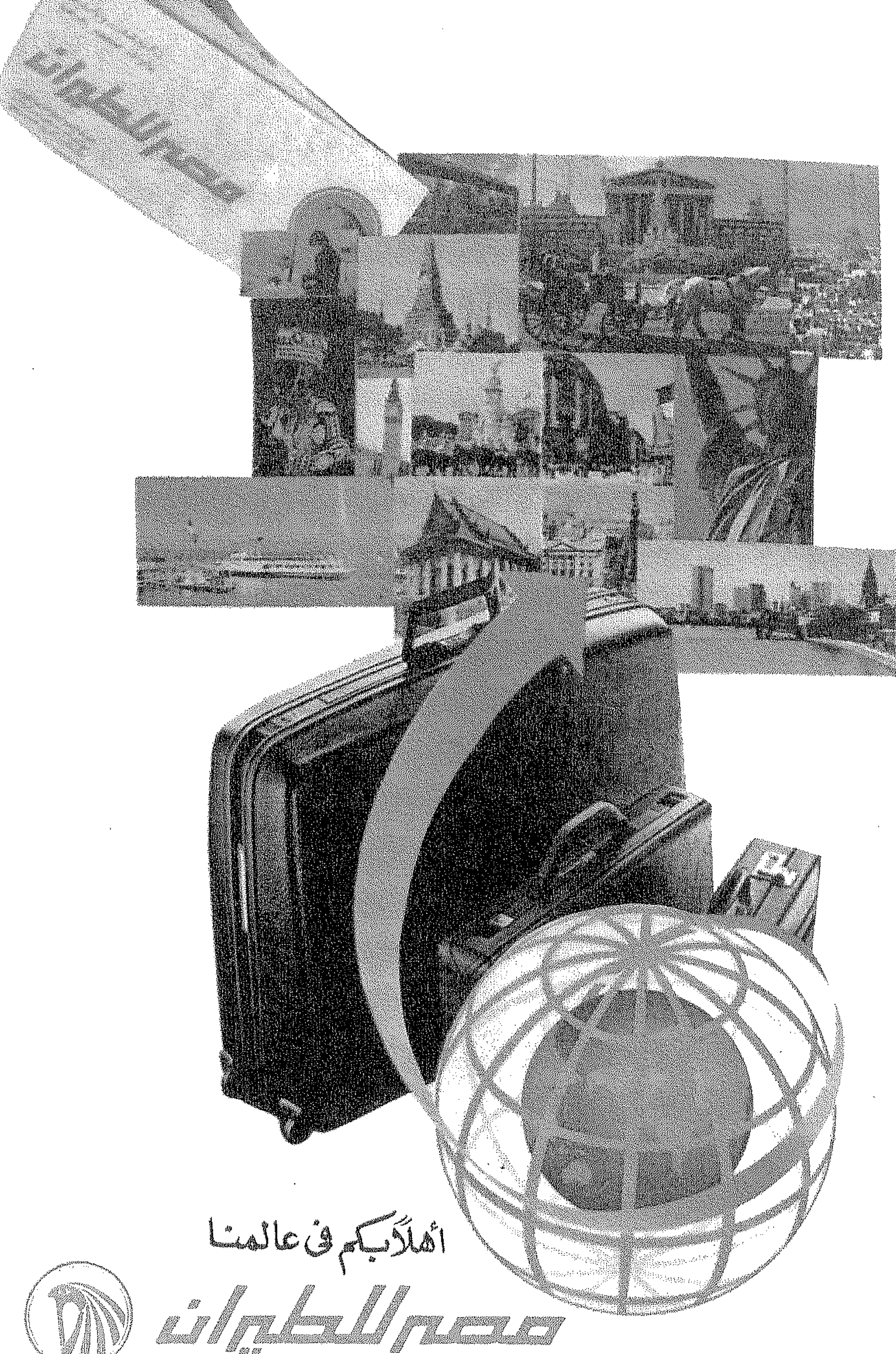
صياغة التعبير فكرة تتشكل بميزان الذوق المصقول بالمعرفة والدراية والمران الطوي
والثقافة الإنسانية الشاملة، وقبل كل شيء: وراءها الموهبة المنغمسة طويلا فى التأم
والشجن والحزن الشفيف. الفكرة تقترب والطرب يغمرك. لكن هذه الصياغة تتراجع الآ
والكتابات تملأ الصحف والكتب خالية من الغناء، شاحبة كالحة، متشابهة، الخانة مسددة لكن
الواقع خواء.

اختفت الكتابات المنسوجة بخطة وبدقة وبهواية. حتى الذين يملكون تلك القدرة عل
النسج الفنى إما صامتون أو متعجلون آثروا التخلى عن الاتقان تمشيا مع سرعة دورا
العجلة. وبالتالى استطاعت أن تزحف إلى الصف الأول أقلام لاتعرفها الموهبة وعليه فلا قل
عندها ولا حياء يعوقها عن قول أى شىء كيفما اتفق، وهى أقلام مستعدة للكتابة كل لحظ
بكثرة وإسهاب وحين تحاول أن تقرأها يصيبك الإرهاق من الجلبة بلا طحن. تقرأ السط
الأول والسطر الأخير وسطر فى المنتصف فتغنيك الأسطر الثلاثة عن قطع الخطى المملولة فى
المساحة الجرداء، لاترى جدولا ولا تسمع عصفورا ولا تتنسم وردة. لكن إلحاح الإس
والوجود المستمر مع عدم الخجل من الهراء فرض لتلك الأقلام الفقيرة حيزا شكلوا به كتي
عريضة حاضرة دائما ، تجلس بثقة مقيتة تستقطب أمثالها فى الاذاعة والتليفزيون وتم
القنوات لقاءات وأحاديث وآراء لاتخرج فى مضمونها وصياغتها عن : «ريان يافجل». وتصب
هذه الاقلام مافيا تحكم السوق بهزالها وبذوقها السقيم ومعاييرها المتردية تعطي بضاع
المسرح والسينما المزجاة، نافذة لإطلالة ذات طنطنة وشنشنة، ناهيك عن تقييم الشع
والقصة والرواية والسيناريوهات والمسلسلات.. إلخ.. والحصيلة طقس من القبح يحوطنا م
غابات الاسمنت الرمادية التى حلت محل فن العمارة الجميل. ثمة بخار دنس يتكثف صر
نستنشقه بصفته: «ثقافة» تستحسن القبح والفلافلة.

فأين المفر؟

أين المهرب؟

أين حسن سليمان وفن كتابته الجميل؟


أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران



نبع الآداب والثقافة المعاصرة

من : أدب ، وقصة ورواية ، ودراسة ، وسير ، وبحوث ، وفكر ، ونقد ، وشعر ، وبلاغة ، وعلوم ، وتراث ، ولغات ، وقضايا ، وتاريخ ، واجتماع ، وعلم نفس ، ورحلات ، وسياسة إلخ .



صدر من هذه السلسلة :

١- الإنسان الباهت .
٢- الإنسان المتعدد .
٣- انقراض الرجل .
٤- الحياة مرة أخرى .
٥- نوم العازب .
٦- الإعلام والمخدرات .
٧- من شرفات التاريخ جـ ١ .
٨- فكر وفن وذكريات .
٩- أم كلثوم .
١٠- المرأة العاملة .
١١- ساعة الحظ .
١٢- من شرفات التاريخ جـ ٢ .
١٣- الملامح الخفية (جبران ومى) .
١٤- شعرة معاوية ، وملك بنى أمية .
١٥- عبد الحليم حافظ .



الهلال
مارس ١٩٩٥ ● الثمن ١٥٠ قرشاً
العروبة وهم
أم حقيقة ..
الأدب نسائي أم نساء أديبات



مجلة ثقافية شهرية تصدرها دار الهلال
أسسها جرجي زيدان عام ١٨٩٢
العام الثالث بعد المائة

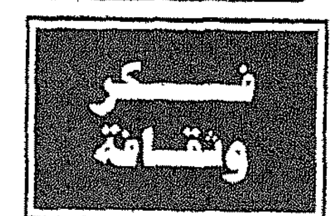
الإدارة : القاهرة – ١٦ شارع محمد عز العرب بك (المبتديان سابقا) ت : ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) . المكاتبات : ص.ب : ٦١٠ – العتبة – الرقم البريدى : ١١٥١١ – تلغرافيا – المصور – القاهرة ج. م. ع. مجلة الهلال ت : ٣٦٢٥٤٨١ – تلكس : 92703 Hilal un فاكس : FAX : ٣٦٢٥٤٦٩

أثمان النسخة : سوريا ١٠٠ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١٢٠٠ فلس .. ٧٥ فلساً ـ السعودية ١٠ ريالات ـ تونس ٧٥٠ر١ دينار ـ المغرب ١٥ درهماً ـ البحرين ١ دينار ـ قطر ١٠ ريالات ـ دبى / أبوظبى ١٠ دراهم ـ سلطنة عمان ١ ريال ـ الجمهورية اليمنية ٩٠ ريالاً ـ غزه / الضفة / القدس ١ دولار ـ إيطاليا ٤٠٠٠ ليرة ـ المملكة المتحدة ٥ر١ جك .

الاشتراكات : قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ١٨ جنيها داخل ج . م . ع تسدد مقدما أو بحوالة بريدية غير حكومية ـ البلاد العربية ٢٠ دولارا .

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

فى هذا العدد

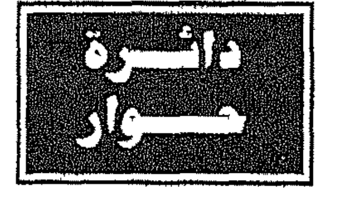




جزء خاص عن أدب النساء

قصة وشعر

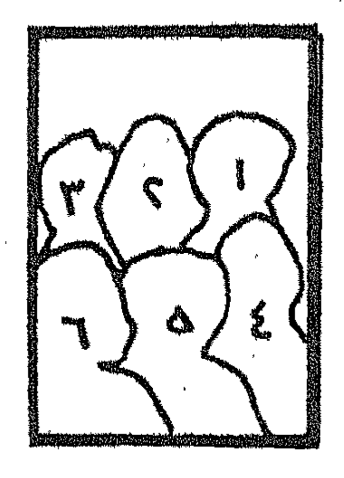
فنون



من الهلال .. إلى الهلال

الأبواب الثابتة

(محمد عودة)



غلاف الهلال

١ - فـوزية مهـران

٢ - عائشة أبو النور

٣ - سحر خليفـة

٤ - لطيفـة الـزيات

٥ - رضـوى عاشـور

٦ - حنـان الشـيخ

عيد سعيد .. ونجوى إلى القارىء

عيد سعيد يا عزيزى القارىء لك ولمن حولك من الأهل والأصدقاء، فإن هؤلاء اذا اتسعت دائرتهم كانوا هم الوطن كله بمن فيه من الاهل والاصدقاء لك ولكل مواطن، ولا نقول كما اعتدنا فى السنوات الأخيرة أن نقول: عيد بأية حال عدت يا عيد؟! فإن أبا الطيب المتنبى إنما قال هجائيته تلك فى كافور الاخشيدى قبل ألف سنة، مشيحا بوجهه عن العيد، منددا بتكرار رحلته كل عام، غاديا رائحا، وذاهبا جائيا، بلا جديد يحمله، ولا اصلاح يبشر به، ولا أمنية عزيزة يحققها للناس، فكأنه يروح ويغدو دائرا فى ساقية التاريخ، مكملا دورته كل مرة، وعلى امتداد السنين، مغمض العينين، لا يدرى أهو يدور فى مكانه لا يريم، أم يتحرك الى الأمام، منتقلا من حال الى حال، ممتلىء الجعبة بالأحلام والآمال!

لا نقول مع المتنبى :

عيد بأية حال عدت يا عيد..

بما مضى أم لأمر فيك تجديد ؟!

ولا نقول مع الشاعر المعاصر :

ماذا وراءك أيهذا العيدُ

أهناك شىء فى الوفاض جديد ؟!

بل نقول : مرحبا بك يا عيد، قادما سعيدا تهنأ به دنيا العرب والمسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها، راجية أن يكون فاتحة عمل، أو فاتحة أمل، بعد ركود طويل أصاب العمل والأمل معا، وقد آن لهذا الركود أن ينقضى، وحق لأصحاب هذا العيد السعيد أن يسعدوا له!

عزيزى القارىء:

من حسن الطالع أن عيد الفطر يأتى هذا العام قريبا من عيد الربيع فى أواخر هذا الشهر «مارس» أو آذار الذى تغنى به الشعراء من قديم، فيكون العيدان السعيدان توأمين فى مطالع عام ١٩٩٥ الذى تدنو به أمتنا والبشرية جمعاء من مفتتح القرن الحادى والعشرين، آملة أن يكون الانتقال من عام الى عام ومن قرن الى قرن، انتقالا من حال تفريط وتبديد ، الى حال بناء وتشييد!

عزيزى القارىء:

إن شهر مارس هو شهر الثورة الشعبية الاولى لمصر فى القرن العشرين، ثورة سنة ١٩١٩ التى أعادت بناء الدولة المصرية لأول مرة بعد زوالها تحت سنابك خيل السلطان سليم خان سنة ١٥١٩ (سنة دخوله القاهرة) وتحولها من دولة كبيرة الى إيالة عثمانية رسفت فى أغلال التخلف العثمانى قرابة أربعمائة عام!

لقد جهدت ثورة ١٩١٩ فى بناء الدولة المصرية والقومية المصرية والعقل المصرى، ووصلت حاضرها فى القرن العشرين بماضيها من عصر بناة الأهرام الى آخر عصر عاشه قدماء المصريين قبل أن تهزمهم تقلبات الأيام!

والآن يطلق الارهابيون رصاصهم على كل هذا النضال العظيم، بل على كل هذا التاريخ الذى امتد أربعة آلاف سنة، ويعلن الارهابى المأفون من وراء لحيته الكثة، ومن أعماق عقله المظلم أنه يريد أن يحكم بما أنزل الله، كأن رصاص البنادق السريعة الطلقات هو الحكم الذى أنزله الله ليحكم به الارهابيون ملايين المؤمنين الذين هم خير اسلاما، وأصح ايمانا، من جميع ذوى اللحى الرافلين فى الجلابيب البيضاء، والغارقين فى الأفكار السوداء!

عزيزى القارىء:

لو اتسع المقام لقلنا الكثير، ولكن يكفى اليوم هذا الذى نقوله..

إلا أننا نظن أننا نحتاج الى كلمة اضافية بيننا وبينك، فها أنت ذا ترى أن الظروف الضاغطة قد اضطرتنا الى تحريك مجلتك «الهلال» الى سعر جديد، هو فى الحقيقة أقل من نصف التكلفة، ولكننا نكتفى به ونتقاسم وإياك هذا العبء الذى أضافته الظروف القاهرة الى سعر «الهلال» كما أضافت أكثر منه الى أسعار الصحف اليومية، التى تنوء ـ مثلنا ـ بأسعار الورق العالمية وتكاليف الطباعة، فضلا عن التحرير والإدارة!

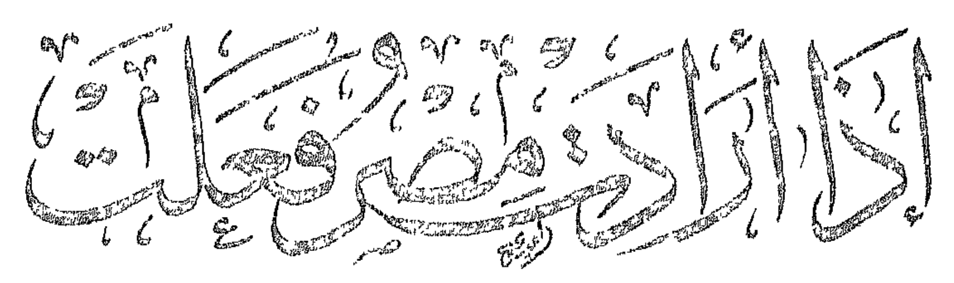
عزيزى القارىء:

تهنئة بعيد الفطر المبارك، وعيد الربيع، وذكرى ثورة الشعب من أجل الحرية والحياة..

ومعذرة مما لم يتسع له المقام من النجوى إليك ، فإن لكل مقام مقالا، وحسبنا منه هذه الشذرات من المعانى التى حملتها نجوانا إليك!

«المحـــرر»

تجربتنا تقول :



بقلم : د. عزيز صدقى

كاتب هذا المقال هو الدكتور عزيز صدقى أول وزير للصناعة فى يوليو ١٩٥٦ وعين نائبا لرئيس الوزراء عام ١٩٦٤ ، ورئيسا لمجلس الوزراء عام ١٩٧٢ يتحدث عن تجربته فى مجال الصناعة ، وخبرته التى اكتسبها طوال عمله ليتعرف عليها الجيل الجديد .

الهـــلال

هذه بعض الخواطر التى أردت أن أسجلها لكى يُستفاد بها ، كما أننى رأيت أنها ربما تفيد فى معالجة بعض المشاكل التى نعانى منها حاليا .

وعلى الرغم من الظروف التى نمر بها، فإن مصر بما لديها من إمكانيات هائلة، وصناعة أقمناها على مدى عشرات السنين تتمثل فى مشروعات عملاقة مثل السد العالى ومجمع الحديد والصلب ومجمع الألومنيوم ومصانع الأسمدة وغيرها، إلى جانب الثروة الضخمة من أفراد الشعب المصرى، الذين اكتسبوا درجات من العلم والخبرة، قل أن تتوافر بهذا القدر فى بلد نام مثل مصر، .. كل ذلك يجعلنى أقول إننا يمكن أن نخرج من حلقة المشاكل التى نعانى منها ، إذا وضعت خطة قومية مدروسة، نلتزم بتنفيذها، وعندئذ سنخرج من هذه الدوامة من النقد الذاتى ، وهذا الضيق الذى تعانى منه الغالبية من شعبنا الكادح .

وإننى، وبما قد توافر لى فى حياتى العملية فى مصر من بعض الخبرة، استطيع أن أؤكد أنه من الممكن تحقيق الازدهار لمصر .



إذا كانت السياسة والاقتصاد هما وجهين لعملة واحدة ، فإن الأولى أن يكون الاقتصاد هو عماد أية دولة ، ومنبع قوتها وقرارها السياسي ومنعتها السياسية والاجتماعية والفكرية .

وعلى مدى تاريخ مصر الطويل ، مرت بهذه المعادلة الصعبة ، وهى العلاقة بين الاقتصاد والسياسة ، تتأرجح قوتها وموقفها السياسي ، تبعا لمدى قوة اقتصادها ومتانته واستقراره .

ومن خلال هذه المعادلة الصعبة وعلى ضوء مشوارى منذ عام ١٩٥٦ وحتى عام ١٩٧٥ ، يمكننى أن أتحدث عن بعض من تجاربى فى مجال السياسة والاقتصاد، منذ بداية مشاركتى خلال فترة حكم الرئيس جمال عبدالناصر ، وحتى عصر الرئيس السادات .

وإذا كان التمويل المالى هو عصب تحريك العملية الاقتصادية ، ونظرا للظروف التى كانت تمر بها مصر فى بداية الثورة عام ١٩٥٢ ، فقد ضربت رقما قياسيا فى كثرة سفرياتى من أجل الحصول على القروض من الشرق والغرب، وبهذه القروض ، تم بناء القاعدة الاقتصادية الراسخة لمصر ، وتحقق ذلك بفضل القرار السياسى السليم ، للانطلاق فى الصناعة ، كحل لمشكلة مصر الاقتصادية وبناء صناعة قوية ، وتقليل اعتمادنا على الاستيراد من الخارج .

وإذا كانت الثورة قد حرصت منذ بداياتها على الاهتمام بالصناعة فإن التساؤل الذى يثار من حين إلى آخر هو : إذا كانت مصر قد قطعت خطوات فى المجال الصناعى ، فلماذا لم نصبح مثل اليابان؟! والرد ببساطة يتلخص فى الظروف التى مرت بمصر فى هذه الحقبة المهمة من تاريخها ، فلو كنا واصلنا مسيرتنا فى الصناعة كما بدأناها فى الخمسينيات ، وبنفس المعدل فربما كنا حققنا ذلك . هناك بالطبع عوامل سياسية ومشاكل الحرب الباردة والساخنة التى عرقلت تلك المسيرة الاقتصادية التى بدأت قوية .

فمنذ قيام الزعيم جمال عبدالناصر بثورة يوليو ١٩٥٢ ، كان هناك صراع كبير لخروج الإنجليز من مصر ، واستنفد ذلك الكثير من طاقات مصر الاقتصادية ، ورغم ذلك كانت مسيرة الصناعة المصرية تسير بموازاة التحـــولين الاجتماعى والسياسى .

بداية تحديث الصناعة

ومنذ تعيينى وزيرا للصناعة فى أول يوليو عام ١٩٥٦ ، كلفنى جمال عبدالناصر بمهمة محددة ، وهى أن أعمل على تطوير وتحديث الصناعة المصرية ، حيث لم تكن وقتها توجد وزارة للصناعة ،

ولم تكن توجد صناعة حقيقية فى ذلك الوقت ، إلا فى حدود ضيقة ، تمثلت فى عدد محدود من المصانع التى أقيمت قبل الثورة كبعض مصانع الغزل والنسيج التى أقامها طلعت حرب ، أو مصانع السكر ، ومصنعين للأسمنت .

لقد بدأت المهمة الصعبة بعمل برنامج زمنى لصناعة مصرية قوية ، وقد يعجب الكثيرون إذا علموا أن أول مبلغ وضع فى ميزانية الدولة للتصنيع ، كان (١٢ مليون جنيه) ، ابتداء من يوليو ١٩٥٨ ، ومنذ ذلك التاريخ وحتى وفاة عبدالناصر فى سبتمبر ١٩٧٠ ، أى خلال ١٢ عاما فقط ، تم فيها إنجاز القاعدة الكبرى للصناعة المصرية ، من خلال بناء السد العالى ، واستصلاح مليون فدان ، وبناء أربعة آلاف مدرسة وبناء الجيش المصرى ، وإصدار القوانين الاشتراكية ، ومن بينها قانون العمال الذى حدد للعامل أجره وعدد ساعات عمله ، وكان سببا قويا فى زيادة الإنتاج ، وكان حصاد ذلك كله بناء قاعدة الصناعة المصرية من خلال العديد من المصانع العملاقة التى أنشأناها لكى تغطى كل الاحتياجات للاستهلاك المحلى ، وللتصدير أيضا .

متاهات الانفتاح الاقتصادى

ولكن .. ماذا حدث بعد عام ١٩٧٠ ؟

لقد كانت القاعدة الصناعية الراسخة موجودة ، ولذلك كان من المفترض أن تكون مهمة من جاءوا بعد ذلك سهلة ، لأن المقومات الأساسية للصناعة موجودة وراسخة ، والخبرة متوافرة ، خاصة أننا قد عملنا طوال هذه الفترة بكل الجدية والإخلاص .

وبدلا من مواصلة تلك المسيرة الناجحة ، والتى حفرنا فى الصخر من أجل تحقيقها وبدأنا من الصفر لكى نحقق أغلى أهدافنا ، وهو مواجهة الزيادة الضخمة فى السكان بزيادة الإنتاج ، وتشغيل كل أبناء الوطن ، إذا بنا ندخل متاهات الانفتاح الاقتصادى بعد وفاة عبدالناصر مباشرة ، وركزنا على فتح الأبواب على مصراعيها أمام الاستثمارات الاجنبية فى مجالات استهلاكية لا تقدم ولاتؤخر وبدلا من الاستثمار قمنا بعمل مجموعة فروع «ومبى» للمأكولات ، ونتيجة هذا «الومبى» وغيره من المشروعات الاستهلاكية وفى آخر عام ١٩٨١ أصبحت مصر مدينة بحوالى ٦٦ مليار دولار علما بأننا كنا قد سددنا ديون المصانع ، وبذا تحول المجتمع المصرى إلى مجتمع استهلاكى ، وبدأت شهوة الاستهلاك تسيطر علينا . وكان من الطبيعى أن يتوقف الإنتاج ، ومايترتب على ذلك من مشكلات ! وبدون الدخول فى التفاصيل ، فإن ماحدث فى فترة السبعينيات كان

معروفا للجميع ، وظهرت ملامحه وآثاره واضحة فى نهاية تلك الحقبة التى انتهت بوفاة الرئيس السادات فى أكتوبر ١٩٨١ .

وعندما تولى الرئيس حسنى مبارك زمام الحكم فى أواخر عام ١٩٨١ طالب بالاهتمام بالبنية الأساسية ، التى تركت لمدة عقد كامل ، بدون صيانة أو تجديد ، ومن بينها السد العالى أكبر مشروع عملاق تم فى مصر خلال هذا القرن ، والذى مازال يعطى حتى الآن ٣٠٪ من كهرباء مصر .

وجاء هذا الاهتمام بصيانة وتجديد البنية الأساسية فى وقته قبل انهيارها ، لأن إقامة بنية اساسية سليمة معناه ضمان إقامة بقية المشروعات على قاعدة سليمة ، فإذا كانت شبكات الكهرباء والمجارى والاتصالات سليمة ، فإن ذلك هو الركيزة القوية للانطلاقة الصناعية .

وإذا كانت البنية الأساسية مطلوبة ، فإن ذلك لا يكفى ، لأنها نوع من الاستهلاك ، بل تشكل عبئا كبيرا على الدولة ، ولذلك تنبه الرئيس مبارك إلى أهمية زيادة الإنتاج ، لأنها المخرج الوحيد لأزمات مصر ، ولمواجهة كثافتها السكانية، والبطالة المتزايدة ، لأن الإنتاج كما أشرت من قبل هو الحل الوحيد والمتاح والممكن للخروج من أزماتنا ونحن على أبواب القرن الحادى والعشرين .

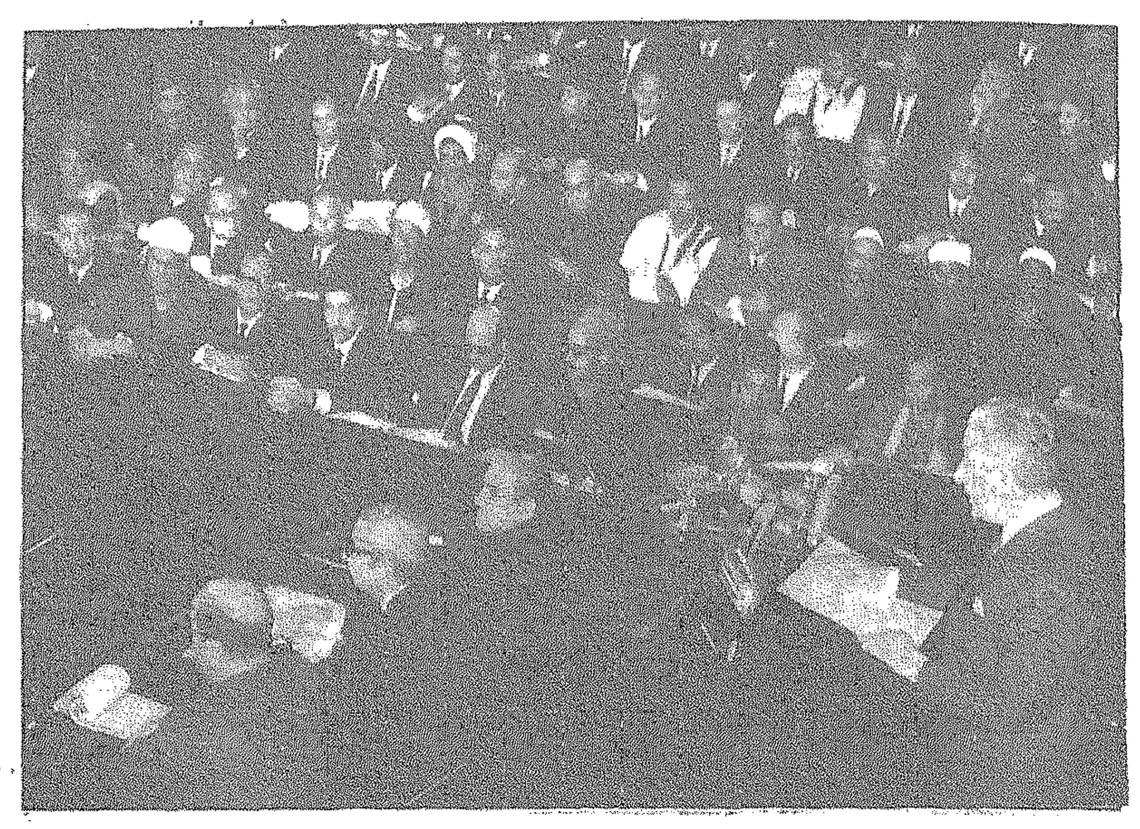
عجز الخطط الاقتصادية

ونعود إلى التساؤل الذى طرحه بعض «الفلاسفة» حول تأخر مصر عن اليابان !

ومن استقراء التاريخ نجد أن السبب ليس فى وجود خطة اقتصادية عاجزة أو غير سليمة وليس بسبب أنه لم تكن لدينا القدرة الكافية على دخول العصر الصناعى ، ولكن كانت هناك أسباب عديدة من بينها .

- التقلبات السياسية التى حدثت بعد الثورة .
- التحديات الخارجية التى واجهناها.
- الصراعات المسلحة مع إسرائيل .
- الزيادة السكانية الهائلة ، حيث تبلغ الزيادة السنوية الآن مليونا و٤٠٠ ألف نسمة ، أى نزيد كل سنتين بمقدار تعداد دولة مثل ليبيا ، وأؤكد على ذلك لكى يصل المعنى إلى القارئ.
- توقف المسيرة الصناعية فى فترة السبعينيات والاتجاه إلى الإنتاج الاستهلاكى .

وإذا كانت تلك هى مجمل أسباب تعطل النهضة الصناعية فى مصر ، وعدم انطلاقها ، فما الحل ؟ أقول إن الحل هو العمل ، والعمل يعنى الإنتاج، ثم الإنتاج ، وهذا يحتاج إلى تكاتف كل الجهود والخبرات ، لاستعادة مافاتنا وتعويضه



د . عزيز صدقى يلقى بيانا عن سياسة وزارته بمجلس الشعب عام ١٩٧٢

وأيضا تطوير وتحديث الموجود ، واللحاق بالقوى الصناعية الحالية . فليس هناك مستحيل ، فالأموال موجود والحمد لله ، والدولة تقوم من جانبها بإنشاء المصانع التى تستطيع القيام بها ، والأفراد ، أو ما نطلق عليهم القطاع الخاص . يساهمون أيضا ويكملون بقية الخطط الموضوعة .

ولو بدأنا فلابد أن ننجح ، وينبغى أن نخلق المناخ المناسب للانتاج ، بالإضافة إلى الإرادة ، والإرادة بمعنى أنك تود النجاح ، والنجاح فى رأيى هو الإنتاج ، وإزالة المعوقات ، لتصبح الصناعة المصرية هى المستفيد الأول وأعطى لذلك مثلا : فقد طلب منى أحد وزراء الصناعة الذهاب معه لزيارة مدينة السادات للاطلاع على المشروعات الصناعية بها ، ووجدت مجموعة من المستثمرين الذين بدأوا يتحدثون عن المعوقات التى تصادفهم ، ومن بينها ضريبة المبيعات على الآلات قلت له : كيف يحدث ذلك ، وكيف نطالب بتشجيع الصناعة وفى نفس الوقت نحمل المستثمر الضرائب حتى قبل أن يبدأ الإنتاج ، ويبدو أن الدولة تنبهت لهذا الأمر، وبدأت تعيد النظر فى هذه القوانين

التى تعوق الصناعة ، وكانت تجعل المستثمرين يحجمون عن الدخول فى مشروعات جديدة ، وفعلا صدرت قرارات بالإعفاء من الضرائب للعديد من المشروعات الاستثمارية ، خاصة فى المجتمعات الصناعية الجديدة .

● التركيز على تحسين نوعية المنتج ، وليس التركيز على زيادة أسعاره لزيادة الأرباح ، وأتذكر أن أحد رؤساء شركات المياه الغازية طلب منى - وكنت وقتها وزيرا للصناعة - زيادة سعر الزجاجة ، مليمين ولكنى رفضت ، وليس معنى ذلك أنه كان يخسر ، بل إنه كان يريد زيادة الأرباح ، وكان ردى عليه : إن المطلوب هو تحسين الأداء ، وبالتالى يمكنك أن تكسب وتزيد أرباحك . وقد يتساءل البعض : ما المانع فى زيادة سعر زجاجة المياه الغازية مليمين ، ولو وافقت - مثلا - على ذلك فسوف يجىء صاحب مصنع الحلاوة الطحينية ويطالب بزيادة سعر الكيلو ثلاثة قروش . وأيضا تطالب شركة المحلة بزيادة متر القماش خمسة قروش هكذا ندخل فى دوامة زيادة الأسعار بلا حدود !

وأتذكر أن القطاع العام كان يبيع منتجات الألبان ، ومنها الجبن الأبيض بسعر أربعة عشر قرشا للكيلو ، وكان يبيع طن الأسمنت بأربعة عشر جنيها وكان يكسب ، على الرغم من تعيين الكثير من العمال به .

● إعادة النظر فى وضع القطاع العام ، بعد أن استجابت الدولة لكثير من طلبات القطاع الخاص ، بهدف تشجيعه ، وأصبح القطاع العام يطالب بمساواته بالقطاع الخاص .

هنا أيضا أشير إلى أننى التقيت بمحيى الدين الغريب (رئيس هيئة الاستثمار) بعد صدور قانون الأعمال والذى ينص على أن السلطة العليا فى الشركة المساهمة هو العضو المنتدب ، أو رئيس مجلس الإدارة ، رغم أن السلطة العليا فى كل القوانين فى العالم هى مجلس الإدارة ، كما ينص قانون قطاع الأعمال أن يراجع حسابات الشركات الجهاز المركزى للمحاسبات بينما فى باقى الشركات المساهمة يراجع حسابات الشركات المحاسبون المتخصصون - وهو الوضع السليم - إلى غير ذلك . من أوضاع تضمنها قانون قطاع الأعمال تجعل الشركات فى مصر تخضع لقانونين مختلفين أحدهما للشركات المساهمة والآخر لقطاع الأعمال .

قلت لمحيى الدين الغريب : إذا كنتم تريدون التحرر الاقتصادى والتنافس وعدم التفرقة بين القطاع العام والقطاع الخاص، فيمكن تطبيق قانون الشركات المساهمة وهو قانون ١٥٩ ، على شركات

قطاع الأعمال ، وليتنافس المتنافسون !

وبالنسبة للتعقيدات الإدارية والجمركية والضرائبية التى تواجه كلا من القطاع العام والقطاع الخاص ، فينبغى تبسيطها، حتى يمكننا زيادة الإنتاج ، ولذلك فإن بحث كل المشاكل التى تواجه المنشآت والشركات الصناعية – والعمل على حلها – سيكون له تأثير إيجابى فعال، وهنا يمكننا أن نحقق أرباحا تفوق كثيرا الضرائب والرسوم التى تعرقل وتوقف الانطلاقة الصناعية المطلوبة .

● خلق جو من الثقة بين الشعب والحكومة ، والصحافة لها دور مهم فى هذا المجال وأتذكر أن فجوة من الثقة حدثت بين الشعب والحكومة ، أثناء تولى وزارة الدكتور محمود فوزى ووقتها بدأت المظاهرات فى الجامعة ، وبدا الضباب يخيم على البلاد ، وعم اليأس فى نفوس الجميع وطلبنى الرئيس السادات لتشكيل الوزارة .. ووافقت بالطبع .

وفى أول اجتماع لمجلس الوزراء ، قلت للوزراء ، لابد أن نعلم أننا سوف نبدأ ، وهناك فجوة وعدم ثقة بين الدولة والشعب، وواجبنا الأول هو استرجاع هذه الثقة ، فبدونها لن نستطيع العمل .. وقلت بالحرف الواحد : «إن الوزير الذى سوف يعطى تصريحا ولا يعمل على تنفيذه ، فإنه لن يبقى معنا ، فدورنا هو استعادة ثقة الشعب من جديد وهنا يحس المواطن بأنك تؤدى ما عليك ، والناس لا تطلب المستحيل ولكنها تطلب منك كمسئول أن تشعر بالمشكلة وتحاول بكل ما تستطيع من جهد حلها» .

وفى هذه الأثناء كرست كل الجهد للمعركة ، وكانت تصريحاتى فى أجهزة الإعلام صريحة وواضحة ، والشعب مستعد تماما أن يقبل منك ، مادام يعرف أنك نظيف ، وأنك تبذل الجهد ، وتتحدث الصدق ، وبرغم هذا توجد مشاكل ، ويشكو المواطن ، ولكنه فى الوقت نفسه لن يلومك .

● قواعد أساسية للاستثمار

وهناك قضية مهمة أحب أن ألقى الضوء عليها تخص المستثمرين ولابد أن نسلم بأن أحد أهداف الاستثمار هو الكسب ، والذى ينظم هذه العملية حتى فى الدول الرأسمالية ، القوانين واحترام تنفيذها لكن إذا سمحت لرأس المال غير الوطنى بأن يتحايل على القوانين ، ويجد سبيله إلى التحايل لعمل الثروات الضخمة، فهذا هو الذى نسميه بالفساد .

وبداية أى أسلوب وأى نظام لا يتم إلا فى ظل قوانين يحترمها الجميع ويلتزم بها، وهذه هى التى ينبغى أن تسود المجتمع .

ونحن نعرف مواطن الفساد سواء فى

مجلس محلى ، أو فى قرية ما ، أو وزارة ما وينبغى محاربة هذا الفساد ، لأنه يعوق كل الخطط ويقف حجر عثرة أمام أى إصلاح ننشده للمجتمع .

وينبغى أن أنبه إلى أن إطلاق الحرية للقطاع الخاص بما لديه من امكانيات لابد أن يقابل بممارسة رقابة الدولة عليه بما يمنع الفساد ، أى يكون هناك دور إضافى للدولة فى مراجعة ما يحدث ، وضرورة ضمان التزام الجميع بأحكام القانون بلا تمييز لأحد وبالتالى فإن القطاع الخاص ، سوف ينطلق أكثر ، لأنه لم يعد يخاف من الفساد فى ظل هذه الرقابة المحكمة والشديدة وللعلم فإن ما يقال عن الفساد فى الخارج ، أقصد الفساد عندنا ، يجعل المستثمرين يعزفون عن الإقدام للمشاركة فى مشروعات مصرية ، وهناك بلاشك أجهزة إعلام معادية تشوه صورتنا ولو تغيرت الصورة ، ونشرت الصحف ، فى الخارج ، بأن القطاع العام فى مصر يحقق مكاسب كثيرة ، ويحترم القانون ، وأن الدولة تشدد على هذه القوانين بما يمنع الفساد ، فإننى أؤكد أن جميع المستثمرين ، سوف يأتون فورا إلى مصر ويشاركون فى عشرات من المشروعات الكبرى .

وفى هذه الحالة ينبغى على الدولة أن تقوم بدورها ، وتتيح الفرصة للقوى الفاعلة فى الاقتصاد وفى المجتمع ، وأن تعمل فى ظل قانون محترم ، علما بأن مصر لديها إمكانيات كثيرة ، والإنسان يشعر بحزن شديد لوجود هذه المعاناة التى نعانى منها الآن برغم هذه الإمكانيات !

وليس معنى هذا أن لدى علاجا سحريا .

ولكى أوضح رؤيتى فلابد من العودة إلى بداية الصناعة .. بداية نهضة مصر ، ولأذكر وأذكر كيف كانت بدايات الصناعة عندنا ، وكيف كونا هذه المصانع الضخمة التى تعتمد عليها الصناعة الآن .

وبالمنطق والعقل تزدهر مصر .. وأنا هنا أسترجع الماضى ، صحيح أننى لا أحب أن أتحدث عن نفسى ، ولكنها الحقيقة أرويها ليستفيد منها الجميع فحينما ابتدأنا الصناعة ، كنا نستورد كل شىء بدءا من القلم الرصاص وعلب المربى والقماش وغيرها .

وكل ما حرصنا عليه أن نخلق مجتمعا صناعيا بكل ما تعنيه الكلمة .. عمالة مدربة وإدارة تتسم بالحزم وبذا يتم تحقيق الإنتاج المطلوب، ولدينا نموذج مجمع الحديد والصلب الذى أنشىء على مساحة خمسة آلاف فدان ، هذا المشروع العملاق الذى تم التخطيط العلمى له ، ووفرنا كل إمكانياته التى تمثلت فى إنشاء محطة كهرباء خاصة به ، ومحطات للمياه

والمجارى وغيرها هذا المشروع تكلف ١٥٦ مليون روبل وعقده موجود فى وزارة الصناعة وقد سدد القرض السوفييتى منذ عشرين عاما ، ولو أردنا أن نقيم مثل هذا المشروع العملاق اليوم فإنه يحتاج من ٧ إلى ٨ مليارات دولار وهذه كنوز أنجزناها «ببلاش» !

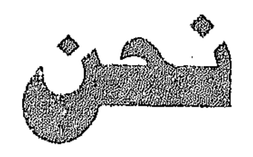
ولذلك علينا أن نعمل على حسن استغلال هذه الطاقات الهائلة . وإزالة أية معوقات تعوق مسيرتها بدلا من النقد الجارح المبالغ فيه أو - على أحسن الفروض - غير المدروس الذى ينال من المشروعات الحيوية المهمة .

إن من واجب الدولة أن توفر الأساسيات لسد احتياجات المجتمع وخاصة لغير القادرين ، وليس فى هذا عيب ، وعلينا أن نستشهد بما قاله الرئيس حسنى مبارك مؤخرا فى مجلس الشعب بأن غالبية الشعب المصرى من غير القادرين ، ولابد من توفير حياة كريمة لهم .

وإذا كانت هناك خطة للإصلاح الاقتصادى ، فليس معنى هذا أن نخضع لكل الشروط التى يطلبها البنك الدولى . والتى يتعارض بعضها مع متطلبات جموع الشعب فى حياته اليومية .

■ أعود وأكرر بأن مصر لديها الكثير من الإمكانات التى لم تستغل بعد ، والتى لو أحسن استغلالها بطريقة علمية سليمة ، فإنها يمكن أن تحقق لمصر الكثير ، وأن تخرجها من الضائقة التى تعانى منها الآن ، لتنطلق إلى آفاق جديدة فى التنمية الاقتصادية .

إن الإنتاج والتنمية هما صمام الأمان للسلام الاجتماعى الذى تنشده مصر ، وبالرغم من الظروف التى عاشتها مصر بعد ثورة ١٩٥٢ ، سياسيا واقتصاديا ، بما فى ذلك الصراع العسكرى بيننا وبين اسرائيل ، فإننا بفضل الامكانات المتوافرة لدينا وبقوة الإرادة ، يمكن أن نحقق الطموحات التى تحقق للأجيال القادمة الأمل فى حياة كريمة ، إذا تخلصنا من المعوقات التى تحول دون مواصلة التنمية ، والبيروقراطية التى تكبل المستثمر الذى يأتى إلينا بكل الحب لكى يقيم مشروعاته ، وإذا فتحنا الطريق أمام الشباب لكى يحصل على فرصة عمل ، وليحيا حياة كريمة كل هذا يدفع بنا إلى جادة الطريق وإلى تنمية شاملة .



والهوية الوطنية

بقلم : د. مصطفى سويف

من بين الأدواء الاجتماعية النفسية واسعة الانتشار فى مجتمعنا المصرى فى الآونة الراهنة داء الانسلاخ المتجدد من هويتنا المصرية. ويفصح هذا الداء عن نفسه من خلال عدة مظاهر، بعضها جزئى أو سطحى مباشر والبعض الآخر يضرب فى الأعماق بصورة غير مباشرة. وفيما يلى نذكر أربعة من هذه الإفصاحات لما تنطوى عليه من وضوح يجعلها لا تحتمل كثيرا من المماراة أو المجادلة فى معناها :

(أ) النقد الذاتي الهدَّام (الموجَّه للذات الاجتماعية في شخصيتنا)، وهو النقد الذي يقتصر علي ذكر العيوب، مع التوجُّه إلي تضخيم أوزانها وذلك بإغفال الإشارة إلي آية عناصر من شأنها أن تكون مكامن للتصحيح واسترداد العافية، كما أنه يسقط من حسابه أية نظرة تحليلية تستهدف إلقاء الضوء على العوامل المسهمة فى ترسيب هذه العيوب سواء أكانت هذه العوامل تاريخية أو من مكونات الحاضر المعاكس (السياسية أو الاقتصادية المحلية أو الدولية) . وبذلك يرسّخ في النفس (على غير وعى غالبا) أن هذه العيوب جزء من طبيعتنا نحن المصريين (وكأن هذه الطبيعة كيان ميتافيزيقى وهى فى الوقت ذاته كيان ردىء).

(ب) الهجرة النفسية، وهى هجرة من ذاتنا المصرية بحثاً عن ذات وطنية أو قومية أخرى ينصبُّ فيها هؤلاء

المهاجرون. ويأخذ هذا البحث أشكالا متباينة، بدءاً من الإشادة بقوميات أخرى (على حسابنا وعلى سبيل التعريض بنا) بدعوى أنها تملك الفضائل التي تنقصنا (وغالبا ما تقوم هذه الدعوى على تعميمات ساذجة)، إلى الانخراط في أنواع من المحاكاة الطفولية لبعض السلوكيات التي تصدر عن أبناء تلك القوميات، والاستشهاد بما تفيض به حياتهم من حكمة لا تعلوها حكمة.

(جـ) الدعوات التي تؤسس نفسها على هذه الهجرة النفسية أو تكرّسها ضمن تكريس مصادر نفسية تاريخية أخرى) لتضمن لنفسها أوسع قدر من الذيوع (وأيسره وأسرعه)، ومن هذا الطراز من التوجهات ما شهدناه في الخمسينيات والستينيات من الدعوة إلى الفناء في الهوية العربية (وقد بلغت أوجها أثناء إعلان الوحدة السياسية مع سوريا)، ثم ما شهدناه طوال الثمانينيات ولانزال نشهده من الإلحاح في الدعوة إلى الأممية الإسلامية.

(وقد اكتسبت هذه الدعوة طاقة دفع خاصة من أحداث إيران في أواخر السبعينيات، ثم من أحداث أفغانستان في أوائل الثمانينيات، وهي تتلقى الآن جرعات تنشيطية من أحداث البوسنة والشيشان).

(د) الهجرة المكانية أو الجغرافية، وهي أنواع متنوعة، بعضها مؤقت أو مقنّع، وبعضها الآخر دائم أو صريح، يقوم بها عشرات الآلاف من المواطنين، (وهم غالبا من ذوي الكفاءات العالية في العلم أو الإدارة أو الصناعة)، يهاجر بعضهم إلى بلاد النفط، ويهاجر البعض الآخر إلى دول غرب أوروبا وشمال أمريكا. وقد تبلورت (ولاتزال تتبلور) حول هذه الهجرة أيديولوجية تتصف أساساً بأنها تبريرية، وهي تكتسب مزيدا من أبعاد التبرير الخاصة بها يوما بعد يوم، نذكر من هذه الأبعاد التبرير الاقتصادي الذي يؤكد البحث عن عائد أفضل، والتبرير المعيشي الذي يبرز مطلب البحث عن ظروف معيشية (عامة) أفضل مما نلقاه هنا في مصرنا، ثم هناك تبريرات أخرى تتفاوت في وضوحها وفي أوزانها.

ولاشك أن القارىء يستطيع أن يفطن إلى وجود مظاهر أخرى غير المظاهر الأربعة التي أحصيناها للانسلاخ المتجدد صباح مساء من هويتنا المصرية، ولكننا نقتصر على ذكر هذه المجموعة لأنها في رأينا لا تحتمل المماراة أو المجادلة في معناها، إضافة إلى كونها أخطر أعراض الداء، ومن العوامل المسهمة في استشرائه.

ومع ذلك فأغلب الظن أن أحدا

لايستطيع أن ينكر أن وراء كل من هذه العوامل وجهة نظر لها نصيب من الصحة حتى وإن تضاءل حجمه.

أحلام اليقظة

فالنقد الذاتى ينطلق غالبا من إدراك عيوب حقيقية وأخطاء وجرائم تصدمنا فى كل ساعة وفى كل لحظة، والهجرة النفسية تقوم بدور أحلام اليقظة التى تخفف عن أصحابها بعض أعبائهم من التوترات والصراعات النفسية بين ولاء مصدوم وتمرد عاجز، كما أنها تحاول أن تقدم لمواطنينا نماذج من القدوة (بالحق أحيانا وبالباطل أحيانا أخرى) فى دروب الحياة المختلفة، والدعوات التى هى من قبيل «العروبة» و«الإسلامية» تحاول أن تقدم ما تراه أساساً مقبولا للالتحام بكيانات قومية أخرى طلبا للسلامة والصمود أمام عاديات الصراعات الدولية، والهجرة الجغرافية تبرز حق الفرد فى أن يعيش كريما على نفسه إذا لم يجد لكرامته موطىء قدم بين قومه. غير أن مشكلة هذه العوامل جميعا ليست فى كونها على حق وإن تضاءل حجمه، ولا فى كونها على باطل غالبا، بل فى كونها أهدرت، وهى فى السبيل إلى تأكيد ذاتها، موضوع الهوية الوطنية، ويجىء هذا الإهدار بأشكال مختلفة وعلى مستويات متباينة من الوعى به ويمقتضياته تصل أحيانا إلى ما يقرب من سبق الإصرار والترصد. ومع التسليم بوجود هذه الفروق بين من يتبنون هذه العوامل المذكورة ووجود حاجة ملحّة إلى تحليل هذه الفروق وإلقاء الضوء على معانيها ونتائجها ، فليس هذا هو ما يعنينا فى المقال الراهن ولا فى بضع المقالات التى نرجو أن تليه، إنما يعنينا أن نناقش موضوع الهوية الوطنية لبيان نقطتين رئيسيتين: أولاهما ما ترتب ولازال يترتب على هذه الإساءات إلى هويتنا الوطنية من أضرار بالغة تصيب استقرارنا، وتكاملنا، ومسيرتنا الاجتماعية الحضارية. والثانية بيان السبل الكفيلة باستعادة هذه الهوية عافيتها لتؤدى وظائفها السوية. ولكن قبل أن نتقدم لمناقشة هذين الموضوعين، وحتى نستطيع أن ندير هذه المناقشة بالكفاءة اللائقة بما للموضوعين من وقع على الحاضر والمستقبل معاً نرى لزاما علينا أن نبدأ بالحديث عن ماهية الهوية الوطنية وعن موقعها فى بنية حياتنا الخاصة والعامة، وذلك حتى يكون موضوع الحديث واضحا لا لبس فيه ولا

غموض فيما يدور بين الكاتب والقارىء من حوار.

جذور الهوية الوطنية :

للهوية الوطنية (أية هوية وطنية) نوعان من الجذور، نوع نصفه على إنه الجذور النفسية، والنوع الآخر هو الجذور التاريخية الحضارية، وفيما يلى نحاول أن نلقى الضوء على كل من النوعين.

الجذور النفسية :

يتمثل جوهر الهوية الوطنية، من زاوية النظر النفسية، فى «الانتماء»، انتماء الفرد (سلوكيا أساساً وشعوريا إلى حد ما) إلى كيان إنسانى أكبر منه ومن الأسرة بمعناها الضيق والممتد الذى يختلط عند نقطة بعينها على امتداده بمفهوم العشيرة أو القبيلة. وللكيان الإنسانى الكبير معالم مميزة يمكن رصدها، يأتى فى مقدمتها اللغة المشتركة، والتاريخ المشترك، والاستقرار معاً فى موقع جغرافى معيَّن استقراراً ينطوى لاستمراره على قدر معيَّن من العمل التعاونى. ويقوم الانتماء كواقع نفسى فى حياة الأفراد لايقل واقعية (بغض النظر عن الشعور به) عن أية وظيفة نفسية مثل الذاكرة والانتباه والإدراك ولكنه أكثر تركيبا أو تعقيدا. وأقرب الوظائف النفسية إلى وظيفة الانتماء هذه وظيفة «الأنا» التى يطلق عليها بعض علماء النفس اسم «الذات». وتقوم هذه بدور بالغ الأهمية بالنسبة للشخصية، فإذا كانت الشخصية منظومة من القوى والوظائف النفسية المختلفة (كالحاجات والدوافع والاتجاهات.. إلخ) وإذا كانت هذه الوظائف تتميز أساسا (من حيث كونها مكونات فى منظومة) بالتماسك والتساند فيما بينها فإن ما يعطيها هذا التماسك والتساند هو «الأنا»، أو «الذات» . وعلى سبيل التشبيه أو المجاز فإن الأنا يقوم داخل منظومة الشخصية بدور قائد الأوركسترا. وعلى سبيل التعبير الفنى المتخصص فإن الأنا يقوم بدور «إطار الدلالة»، أى الإطار (النفسى) الذى تقوم أبعاده بدور بالإحداثيات فى الرسم البيانى، تلك الإحداثيات التى تكسب كل جزئية يجتذبها الإطار معناها وقيمتها، بعبارة أخرى إن الإحداثيات تشد الجزئيات بعضها إلى البعض برباط من المعنى والقيمة، فهذه حاجتى أنا إلى الطعام والشراب، وهذا دافعى أنا إلى حب الاستطلاع.. إلخ، ثم إننى أنا الذى أخضع حاجتى إلى الطعام والشراب لنوع من النظام (بإعمال أقدار متفاوتة وأنواع متباينة من التحكم) بحيث تكف

عن استثارتى أنا إذا ما تيسر إشباعها إلى مستوى بعينه من الإشباع، فتفسح بذلك المجال لتنشيط دافعى أنا إلى حب الاستطلاع.. وهكذا. ثم إننا إذا أمعنا النظر فى بنية الأنا وجدناه نظاما للطاقة النفسية بالغ التركيب أو التعقيد، وظيفته المحورية هى التحكم والتنظيم، ولكن هذه الوظيفة تتوزع بين أبعاد متباينة تختلف فيما بينها من حيث طبيعة الجزئيات التى يتصدى كلٌ منها (أى من هذه الأبعاد) لتجميعها وتنظيمها، ومن ثم فهناك الأنا الشخصى، وهو مركز التنظيم والتحكم فى الحاجات والدوافع .. إلخ التى تكوّن فى مجموعها مركز الثقل بالنسبة لشخصى كما أتعامل مع نفسى فى أخص خصوصياتى، وهناك العديد من مراكز التنظيم أو الأطر الأخرى يضم كل منها أشتاتاً مما يضمه الأنا الشخصى مع أشتات من جزئيات مغايرة مستمدة من مختلف مجالات المحيط الاجتماعى للشخص تتفاوت (أى هذه المجالات) فيما بينها من حيث اتساع الرقعة. كما أن مجموعات الجزئيات المستمدة من هذه المجالات تختلف فيما بينها من حيث المعنى والوزن اللذين يربطانها بمكونات الأنا الشخصى. ومن ثم تقوم هذه الأطر كمنظومات للطاقة النفسية لها فاعليتها فى توجيه سلوكياتنا، بعضها يضمنا مع أبنائنا، والبعض مع الأسرة والبعض مع الأصدقاء ... وهكذا، وفى هذا السياق نصل إلى إطار يضمنا مع أبناء الوطن. والقاعدة العامة أن تتحول أطر الأنا كلما ابتعدنا عن منظومة الخصوصية إلي أطر نسميها أطر «النحن» كلما زادت فى هذه المنظومات الأقدار النسبية من المعنى والوزن اللصيقين بالعناصر المستمدة من المحيط الاجتماعى، وهذا ما تنبَّه له كثير من كبار علماء النفس مثل فْرتهايمر، وعلماء الاجتماع مثل كولى، وما نبهنا إليه منذ ما يقرب من خمسين سنة فى كتابنا عن «الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى» بوجه خاص. فى هذا السياق نجد «النحن الوطنية»، فهى الأساس النفسى للهوية الوطنية. وليس هناك ما يدعو إلي تصور النحن (الوطنية أو غيرها) على أنها كيان مشعور به طوال الوقت، فهذا غير صحيح، ولايحدث أن يسلّط الشعور عليه أضواءه إلا فى لحظات عابرة إذا ما توافرت شروط خاصة، وفيما خلا ذلك فإن النحن الوطنية (وغيرها) من أنواع النحن التى نحملها فى نفوسنا تمارس فاعليتها فينا من خارج بؤرة

الشعور.

كذلك ليس هناك ما يدعو إلى تصور أننا ننشىء هذه النحن عن طريق التوجه الإرادى المحسوب، فالواقع أن نشأة هذه النحن تبدأ تلقائية كجزء لايتجزأ من محصلة القوى التى تعمل فى عملية التنشئة الاجتماعية للطفل منذ لحظة خروجه من رحم الأم لتتلقاه وتصوغه بيئة اجتماعية بعينها. ومع ذلك فهذا لايمنع من إمكان التدخل الإرادى المدبَّر أثناء سنوات الطفولة والصبا والفتوة والشباب وذلك بوساطة ما نسميه وكالات التشكيل الاجتماعى كالأسرة، والمدرسة، وأجهزة الإعلام.

الجذور التاريخية الحضارية :

ما قلناه فى الفقرة السابقة عن الجذر النفسى للهوية الوطنية، وهو «النحن الوطنية» التى يحملها كل منا فى نفسه، والتى تبدأ فى البزوغ ضمن ما يبزغ من منظومات نفسية متعددة منذ اللحظات الأولى لميلاد الطفل لتدخل فى تركيب شخصيته (التى هى بناء نفسى ينبثق عن بنائه البيولوجى ويعلو عليه)، هذه الشخصية بصورتها الإنسانية المتحيزة دائما فى حيّز اجتماعى بعينه، هذا الذى قلناه لايجوز له أن يلهينا عن النظر فى الجذر التاريخى الحضارى لهذه الهوية الوطنية. هذه قاعدة منهجية بسيطة تصدق فى حالة الهوية الوطنية كما تصدق فى شأن كثير من الظواهر النفسية الاجتماعية كاللغة، والتجمع الأسرى، والامتثال للتقاليد.. إلخ، فدراستها من منظور النشأة والدعم داخل الفرد وفى حدود حياته لاتغنى عن ضرورة دراستها كذلك من منظور تاريخها الحضاري، حتى يتمكن الدارس من استخلاص الصيغة العلمية المتوازنة اللازمة لفهم هذه الظواهر وتفسيرها والتعامل العلمى السديد معها. وفى حالة الهوية الوطنية يمدنا تاريخنا المصرى بنموذج فريد فى خصائصه لايكاد يعدله نموذج آخر، سواء من حيث قدم النشأة بحيث يكاد يصل توقيتها إلي فجر تبلور الحضارات الإنسانية، أو من حيث استمرار وجود هذا الكيان المجتمعى منذ نشأته حتى يومنا هذا دون أن يندثر بأى شكل من أشكال اندثار المجتمعات التى يزخر بها التاريخ، أو من حيث إلقاء الضوء على العناصر الاجتماعية الحضارية الداخلة فى تكوين هذه الهوية ودعمها المتجدد أبداً . فالمطلع على فصول التاريخ المصرى (أو ما قبل التاريخ) التى توالت فى حدود بضع الألفيات السابقة على

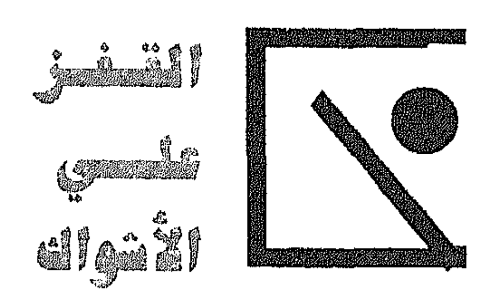
عهد الأسرات يستطيع أن يتتبع عمليات النشوء والارتقاء للهوية المصرية التى تتمثل بذرتها الأولية فى قيام عمل جماعى تواكب نشأته ومسيرته نشوء التجمعات ومسيرتها، ويكون لهذا العمل الجماعى توجهان كبيران، أحدهما نحو داخل الجماعة ويتمثل فى التعاون أساساً والآخر نحو الخارج ويتمثل فى الصراع، وفى الحالتين يكون الهدف (فى البدايات المبكرة) قريبا وواضحا وهو الإبقاء على حياة الجماعة (فى مواجهة إغارات العشائر أو القرى الأخرى، أو إغارات البدو من الصحراء، أو الحيوانات المتوحشة من النهر) ، وعلى شكل هذه الحياة (قيمها وطقوسها المجسدّة لهذا القيم وطوطمها الرامز لها)، ثم يتوالى اتساع نطاق هذا العمل الجماعى من حقبة تاريخية إلى حقبة أخرى مع بعض الانتكاسات بين الحين والحين ولكن دون أن يطرأ من الأحداث الكبرى ما يجهض التوجهات الكبرى لهذه المسيرة. ويواكب التصعيد فى هذه الدراما المجتمعية تغيرات (بعضها طبيعى وبعضها الآخر من صنع الإنسان) فى مجرى النهر وعلى ضفافه وعلى دلتاه تتجه به (أى بالنهر) نحو مزيد من الاستئناس . وفى الألفية الرابعة قبل الميلاد تكتسب هذه التغيرات جميعا معنى واضحا فقد كانت فى مجموعها الخطوات التمهيدية لظهور مصر الموحّدة ويبدأ عصر الأسرات، وقد أصبح كل ما فوق المسرح على درجة عالية من النضج والارتقاء. هذا ما نستخلصه من قراءاتنا كتابات الأثريين الكبار من طبقة جوردون تشايلد وآلان جاردنر، وما يحكيه لنا الأرشيف التاريخى الحضارى للهوية الوطنية المصرية، التى يحيا بها كل منا كواحدة من منظومات «النحن» التى تقاسم منظومة «الأنا» طاقة الفعالية والتحكم فى كل ما نقدم عليه من أفعال نتناول بها عوالمنا الخارجية والداخلية.

فى نهاية المطاف ننظر فى حاصل تجميع الجذرين النفسى والحضارى، «النحن الوطنية» هى الشفرة النفسية (أو المعادل النفسى) للجماعة الوطنية التى نعايشها (المصريون المعاصرون)، وهذه الجماعة هى الوليد والحفيد والسليل الشرعى لتاريخ حضاري بعينه، ومن ثم فهى مبصومة ببصمته مهما تعددت وتنوعت الرواسب التاريخية فيها، ولايمكن أن تكون غير ذلك. وهو أمر يجعل النحن الوطنية التى نعيش بها

بالغة التركيب لأنها تقوم كمنظومة شفرية بالغة التكثيف.

أما بعد ، فقد رأيت أن أقدّم بهذا المقال لحديث قد يمتد عبر مقالين أو أكثر فى الأعداد التالية من مجلة الهلال حول موضوع هويتنا الوطنية وأنا أعرف أن الكثيرين من رفاق الفكر والقلم من مواطنينا سبق لهم أن تناولوا هذا الموضوع من زوايا نظر لها وزنها فى مناسبات كثيرة غير أنى لاحظت أن معظم معالجاتهم تتجه إلى ما تقتضيه هويتنا الوطنية وما تمليه علينا من تصريف واجب إزاء هذه القضية أو تلك وهذا الموقف أو ذاك، ومن ثم يكون الحديث عن الهوية الوطنية فى سياقاتهم تلك حديثا بالعرض لا بالجوهر، فهى مسلمّة يبدأون منها للانطلاق فى فكر معين أو فى دعوة إلى فعل بعينه دون مناقشة المسلّمة نفسها. أما المهمة التى تعنينى فى هذا المقال وسوف تظل تشغلنى امتداداتها فى بضع المقالات التالية فهى إلقاء الضوء على المسلّمة نفسها، مبناها (تشريحيا) ومغزاها (وظيفيا).

والتلخيص المفيد لما قدمت فى هذا المقال هو أن ينصب علي بيان الطبيعة النفسية الحضارية التى تتوافر لهذه الهوية والتى تجعل منها واحدا من الأجهزة (أو المنظومات) التى نحملها فى نفوسنا، والتى لها قدرة فائقة على الإسهام فى توجيه سلوكياتنا أردنا ذلك أم لم نرد. وكل ما أرجوه من المقال (وحتى يحين موعد المقال التالى) أن يتيح للقارىء أن يلمح بنوع من الحدس الذكى كيف أن أى محاولة لتقويض هذه الهوية (سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة) لن تستطيع أن تقضى عليها، فحالنا فى هذا الشأن لايمكن مقارنته بأحوال الهويات الوطنية الأخرى القائمة وراء معظم الكيانات السياسية فى عالمنا المعاصر، وحالنا بالتالى لا تصدق بالنسبة له الاستنتاجات المؤسسة على قياسات منطقية آلية. ومن ثم فكل ما فى الأمر أن أمثال محاولات التقويض التى نشير إليها (فى صدر هذا المقال بوجه خاص) يمكنها أن تحدث أقداراً متفاوتة من التخريب لا أكثر ، يصيب بعضها نفوس الأفراد (من حيث هم حاملون لجهاز النحن) فيجعل منهم تربة خصبة لأمراض نفسية لا آخر لها ولا للمشاق المترتبة عليها، أما البعض الآخر فيكون بمثابة تخريب لبعض أشكال التماسك والتعاون بين عناصر الأمة مما يقعدها (ولكن إلى حين) عن النهوض الأمثل بأعباء الحياة الاجتماعية الكريمة.



بقلم: د. شكرى محمد عياد

التجربة اليابانية

لم تبرح اليابان ذاكرة المصريين، والعرب عامة، منذ أنشد حافظ إبراهيم قصيدته البائية المشهورة:

لا تلم كفى إذا السيف نبا
صح منى العزم والدهر أبى

وفيها يقول على لسان فتاة يابانية:

أنا يابانية لا أنثنى
عن مرادى أو أذوق العطبا

هكذا الميكاد قد علمنا
أن نرى الأوطان أما وأبا

ملك يكفيه منه أنه
أيقظ المشرق فهزّ المغربا

كان ذلك سنة ١٩٠٥، على أثر الهزيمة المنكرة التى ألحقها الأسطول اليابانى، تحت قيادة أمير البحر توجو هايهاشيرى، بأسطول قيصر الروس، منهيا بذلك حربا دامت أكثر من عام، وكانت أول حرب فى التاريخ الحديث، انتصرت فيها دولة آسيوية على دولة أوربية.

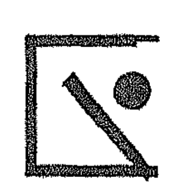
أما فى مصر فكان المعتمد البريطانى، اللورد كرومر، سلطان زمانه، كانت مزيمة التل الكبير لاتزال عالقة بأذهان الرجال، ولم يكونوا يعرفون ماذا يقولون للأجيال الجديدة، التى بقيت حائرة بين «أفندينا



عباس» والسلطان التركي وفلول الحزب الوطني، حتى قام من بينها زعيم شاب لم يكن يملك ـ في الحقيقة ـ خطة سياسية واضحة، ولكنه جعل همه الأوحد أن يبعث في قلوب المصريين شيئا من الأمل والثقة بالنفس، من هنا كانت مرارة الاعتذار في مطلع قصيدة حافظ إبراهيم:

لاتلم كفي إذا السيف نبا
صح مني العزم والدهر أبي

ورغم أننا لم نكن نعرف عن اليابان إلا أقل القليل، فقد كانت دواعي المقارنة ماثلة أمامنا دائما، أليست دولة شرقية



مثلنا؟ ألم يجبرها الغربيون على قبول معاهدات مجحفة - باسم حرية التجارة - مثلما احتلت مصر وأخضعت لتبقى طريقا آمنا لتجارة الغرب مع الهند وما يليها من أقطار الشرق الأقصى؟ ألم تنجز مصر عملية تحديث هائلة خلال ثلاثة عقود فقط (العقود الثلاثة الأولى من حكم محمد على) وكذلك أنجزت اليابان عملية مشابهة، في مدة مماثلة، ولكن بعد أكثر من ستين سنة! (عصر الإمبراطور ميجى ١٨٦٨ ـ ١٩١٢) ويقال إن اليابان فى عصر نهضتها أوفدت بعثة إلى مصر لتستفيد من تجربتها التحديثية الثانية فى عصر إسماعيل!

• «لا تلم كفى إذا السيف نبا». فى سنة ١٩٠٥ كانت اليابان تجنى ثمار تقدمها، بينما كنا نجنى ثمار هزائمنا المرة، واختلف طريقنا عن طريق اليابان، كان طريقهم العمل، وأصبح طريقنا الكلام. وبعد خطابة مصطفى كامل الحماسية، وخطابة سعد زغلول المتحدية لم تبق إلا جعجعة فارغة، وقال شاعرنا الشعبى (بيرم التونسى)، الذى لم يعجبه الحال:

الحماس ما انبط من أيام عرابى
وانتهينا

• الإحباط.. مرض العصر

والمثقفون ، الذين لايزالون يحيون الكلام يعبرون عن حالة «الانبطاط» هذه «بالإحباط». وهكذا أصبح «الاحباط» هو مرض العصر. وهو مرض «شيك» ينبغى أن يتحلى به كل ذى شأن فى هذا البلد، وان كان فى خاص أموره رائج الحال ومستمتعا إلى آخر مدى. وكأنه مرض «الملل» الذى كان يتحدث عنه ألفريد دى موسيه فى العصر الرومنسى. وقد كان عصر صعود عبدالناصر (الذى لم يدم فى الحقيقة إلا ثلاث عشرة سنة، من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٧) عصرا انتشى فيه المحبطون ببريق الأمل ليعودوا بعده إلى مزيد من الاحباط.

إذا ذكرنا اليابان اليوم فلكى نقول: «هيه! أين نحن وأين اليابانيون!» كأننا التلميذ الذى رفت من المدرسة الابتدائية بينما استمر زميله سائرا على الدرب حتى أصبح وزيرا. لم ننس قط أنهم بدءوا بعدنا، لم ننس قط أنهم شرقيون مثلنا، لم ننس قط أنهم دخلوا ـ مثلنا ـ فى صراع مع الغرب، لم ننس شيئا من نقاط الشبه التى تجمع بيننا وبينهم، ولكننا نسينا أننا نختلف عنهم فى أشياء كثيرة مهمة، نختلف عنهم فى الموقع الجغرافى، كما نختلف فى الدور التاريخى والميراث الثقافى، لأن الشعور بالإحباط، والمزيد من الإحباط، أصبح مرضا لذيذا عندنا.

وفى هذا المناخ المرضى قدم لنا الدكتور نصر حامد أبوزيد ترجمة جديدة لكتاب عن حضارة اليابان ظهرت طبعته الأولى باللغة الانجليزية سنة ١٩٠٥ (نفس السنة التى قال فيها حافظ إبراهيم قصيدته).

لعلك تظن أن الكتاب أصبح قديما؟

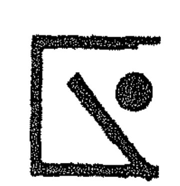
لعلك تتساءل: ألم يجد المترجم كتابا أحدث عهدا، كتابا يشهد على الانقلاب اليابانى الكبير بعد الحرب العالمية الثانية، من امبراطورية عسكرية هائلة إلى دولة محتلة، ثم إلى قوة صناعية كبرى؟ فهذه هى «التجربة اليابانية» التى نسخت كل ما سبقها، والتى لاتزال تثير دهشة العالم. ولعلك غير بعيد عن الصواب، ولكن ما رأيك فى أن هذه التجربة لم تعد «تجربة يابانية» أصيلة، وإنما هى تجربة عالمية أساسا، وإن اختلفت مظاهرها من بلد إلى بلد؟ ما رأيك فى حكاية «النمور السبعة» التى تكرر التجربة ذاتها؟ وإذا قلت إنْ تجربة «النمور السبعة» ليست إلا تكرارا للتجربة اليابانية، انتقلت بعدوى الجوار إلى بعض أقطار الشرق الأقصى، فما رأيك فى أن بلدا مثل البرازيل، أو الأرجنتين، يحاول أن يقوم بالتجربة نفسها فى الطرف الآخر من العالم وفى ظروف شديدة الاختلاف؟

● الانفتاح على ثقافة الغرب

إن من يتكلم عن اليابان بعد الحرب العالمية الثانية إنما يتناول فصلا فيما يسمى «النظام العالمى الجديد» وهو بحث مختلف كل الاختلاف عن «التجربة اليابانية» أى التجربة الخاصة باليابان، التى لايمكن أن يصفها إلا كاتب يابانى عميق الجذور فى تربة بلاده، عاصر منذ بابه حقبة الانقلاب العظيم. انقلاب اليابان من مجتمع شرقى مغلق إلى مجتمع منفتح على ثقافة الغرب. ومن نظام إقطاعى عسكرى إلى نظام مدنى أو شبه مدنى، عاش مؤلف الكتاب الذى نحن بصدده، «إينازو نيتوبى» من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٩٣٣، أى أنه كان فى الخامسة من عمره عندما بدأت اليابان تاريخها الحديث، فاتحة أبوابها للأجانب على الرغم منها أولا، ثم آخذة عنهم كل ما ينفعها من مناهج العلم الحديث وأساليب الحضارة الحديثة، لتصبح ـ بعد أقل من نصف قرن ـ ندا لأعظم دول الغرب فى فنون الحرب والسلم على السواء..

عندما تقرأ هذا الكتاب للمرة الثانية أو الثالثة (وهو جدير بالمعاودة) فينبغى ألا تفوتك الدلالات غير المقصودة لبعض الأمثلة التاريخية (حتى ولو كانت من قبيل الروايات الشعبية المشكوك فى صحتها) التى يوردها المؤلف. فلم يكن من قصده ـ مثلا ـ أن يحدثنا عن المقاومة العنيفة التى أبداها بعض أعمدة النظام القديم إزاء تغلغل النفوذ الأجنبى، ولكنه عقد فصلا - أو قسما من فصل - تناول فيه عادة الانتحار الشعائرى الذى يعرف باسم «الكاراكيرى» واستشهد بحادثة رواها مؤلف انجليزى كان قد شهد احتفالا من هذا النوع، مع ستة آخرين من الأجانب. سألتقط من هذا الوصف المفصل فقرة واحدة، وهى التى تحكى اعتراف المحكوم عليه بعد أن انحنى احتراما للجمهور المشاهد:

«أنا ـ وأنا فقط ـ الذى أصدرت بلا مبرر أمر إطلاق النار على الأجانب فى مدينة كوبى، وأنا الذى أصدرت الأمر مرة أخرى حين حاول الأجانب الهرب. من أجل



هذه الجريمة سأقوم بقتل نفسي طعنا بالسيف، وأتوجه بالرجاء إلى جميع السادة الحاضرين هنا أن يشرفوني بمشاهدتي وأنا أكفر عن جريمتي».

إذن فقد كان ثمة رفض لوجود الأجانب، ولا شك في أن هذا القائد اعتقد أنه يقوم بواجبه الوطني والعسكري حين أمر بإطلاق النار عليهم، ولعل رؤساءه كانوا يشاطرونه هذا الاعتقاد، ولكنهم كانوا مغلوبين على أمرهم، فتحمل القائد وحده نتيجة «خطئه» أو «جريمته»، ونفذ القصاص في نفسه بيده، تحولت المسألة - إذن - من هزيمة أمة إلى خطأ فرد، ومضت الأمة تتعلم من هزيمتها، عرفت بم غلبها الأعداء، فاستعدت لهم بمثل قوتهم، لم تجزع، ولم تصب بالإحباط، ففي الوقت متسع دائما لتصحيح الأخطاء، والذي يعرف كيف يتقبل الهزيمة ثابت الجنان مرفوع الرأس، هو وحده الجدير بالنصر آخر الأمر.

قضية الشرق والغرب

لقد تغيرت أشياء كثيرة جدا منذ كتب السيد إينازونيتوبي - الأديب والدبلوماسي الياباني - كتابه هذا، و يمكننا أن نقول، بدون أدنى مبالغة، إن وجه العالم نفسه قد تغير.. يكفي أنه كان يكتب لعالم بغير طائرات ولا تليفزيونات ولا حاسبات آلية. ومع ذلك فهناك قضية واحدة لم تتغير، بل إنها لم تتزحزح قيد أنملة، قضية الشرق والغرب! وستظل هذه القضية المشكلة تهدد مستقبل الشرق والغرب جميعا رغم كل التغيرات التي حدثت. هناك المحبطون وهناك المتعصبون وهناك المتفائلون، ولكن هذا القسم الأخير يقل يوما بعد يوم، والباقون منهم قد يستحقون وصفا آخر، أتعرفون السبب؟ لقد أثبتت التجارب أن التفاؤل قرين البلاهة أو الغفلة، فالأخطار التي تحدق بالعالم تتزايد كل يوم، والأمل في غد أكثر بهجة، أو أكثر عدالة، يتناقص باطراد، علينا إذن أن ننسى التفاؤل الساذج، فما عاد يليق بالعقلاء، وأن نخرج من مأزق الإحباط أو التعصب في علاقة الشرق بالغرب، علينا أن نعيد التفكير في علاقة الشرق بالغرب من منظور أواخر القرن العشرين، ومن منظور عربي، مستخدمين التجربة اليابانية - التي بدأت متأخرة عنا، والتي أثبتت نجاحها منذ أوائل القرن، حتى حين اضطرت إلى التخلي عن شكلها الامبراطوري - محكا لاكتشاف الاخطاء التي منعتنا من تحقيق نجاح مماثل، ولكن دون أن نستسلم للمشاعر المرضية السهلة التي تجعلنا نتلذذ بإيذاء أنفسنا، أو نستمتع بعجزنا وضعف حيلتنا، أو نندفع اندفاع اليائسين دون حساب للنتائج، هذا هو مأزق النهضة العربية في الوقت الحاضر، وهو ما دعا الدكتور نصر حامد أبوزيد إلى ترجمة هذا الكتاب بالذات، وإلى كتابة مقدمة طويلة زادت على ثلث الكتاب الأصلي، فهو يحاول في مقدمة الترجمة، كما حاول

المؤلف فى المتن، أن يبحث عن الأصول، وإن كان الموقفان مختلفين: فالمؤلف اليابانى يكتب عن بلاده وقد تهيأت بالفعل الدخول فى حلبة الدول الحديثة، كى يجعلها مفهومة لدى العالم الغربى، بينما يكتب المترجم العربى ليتساءل: لماذا أثبت مشروع النهضة العربى فشله حتى الآن، رغم البدايات المتكررة؟ من هنا كان كتاب المؤلف اليابانى، كما وصفه هو نفسه، «دفاعا» عن الثقافة اليابانية، أمام الأجانب الذين لم يحسنوا فهمها، بينما كانت مقدمة المترجم نقدا للثقافة العربية، على الأقل فى موقفها الراهن، مع أن النقد والدفاع كليهما منصبان على الأصول، ومهمة المدافع ـ المؤلف ـ أكثر بساطة كما أنها أكثر إشراقا، فليس لها إلا وجه واحد، أما مهمة المترجم الناقد فلها وجهان كلاهما لا يدعو إلى الارتياح: فمن جهة نحن مخطئون لأننا لم نحافظ على أصالتنا كما فعل اليابانيون (وهنا يتحدث الدكتور نصر عن «الهيمنة الثقافية الأوربية» حديثا أشبه بحديث خصومه عن «الغزو الثقافى») ونحن من جهة أخرى مخطئون لأننا أهملنا البحث فى تراثنا، بل كان تاريخنا الثقافى من أوله إلى آخره نفيا مستمرا، اللاحق دائما يطارد السابق ويمحو آثاره، على عكس اليابانيين الذين احتفظوا بتراثهم حيا حتى جذوره الأولى التى ترجع إلى ماقبل التاريخ، وأضافوا إليه كل نافع من ثقافات الأمم الأخرى، فأخذوا الكثير من الصين فى العصور القديمة، كما أخذوا الكثير من أوربا وأمريكا فى العصر الحديث وأبدعوا من تلك العناصر المختلفة مركبا يابانيا أصيلا امتازوا به عن سائر شعوب الأرض.

البحث عن الأصالة

أليست هذه هى «الأصالة والمعاصرة» التى نتحدث نحن عنها، ولكننا لا نستطيع تحقيقها فى ثقافتنا، بينما تتحقق لديهم وكأنها جزء من طبيعتهم؟ فلماذا نجحوا ولم ننجح؟ هل ثمة «ثوابت» فى ثقافتنا القومية تجعل من الصعب علينا أن نسلك الطريق الذى سلكوه؟ إن المترجم العربى لا يطرح هذه المسألة بوضوح، ولكنه يبدو أشد تحمسا للتجربة اليابانية من المؤلف الذى انتدب للدفاع عنها. ومن ثم يتركنا فى حيرة، فهو معجب بقدرة اليابانيين على الاحتفاظ «بأصالتهم» مع استفادتهم من كل جديد نافع، ولكنه يدرك ولاشك أن أصالتهم مستمدة من تاريخهم الثقافى، وإذن فلا يمكننا أن نأخذها عنهم، وإنما يجب أن نبحث عن أصالتنا نحن، وأصالتنا مختلفة، لأن تاريخنا الثقافى مختلف. وإذا كنا نشعر بالضياع لأننا نوشك أن ننجرف فى ثقافة الغرب، دون أن نصبح جزءا أصيلا منها، فإن عرض النموذج اليابانى المناقض يمكن أن يوضح

سلبيتنا، دون أن يشير إلى مسلك إيجابى يصلح لنا كى نبنى ثقافتنا المعاصرة التى تتفق مع تراثنا. وبديهى أن المترجم غير مطالب ببيان هذا المسلك فى مقدمته، ولكنه مطالب بالا يكون يابانيا أكثر من مؤلفه اليابانى، بل بأن ينظر إلى الثقافة اليابانية عن بعد، غير منبهر بإنجازاتها، ولا منكسر لأننا لم نستطع محاكاتها، أو لأننا قصرنا عن شأوها، فلو أننا «نجحنا» فى ذلك لكان نجاحنا هو الفشل بعينه، لأننا نكون قد فقدنا أنفسنا.

إن تاريخ الثقافة اليابانية غاية فى البساطة، فبداياته المعروفة ترجع إلى أوائل القرن الرابع الميلادى، والعقيدة التى قامت عليها هذه الثقافة أشبه بعقيدة المصريين قبل خمسة آلاف سنة فى خلود الروح، وأن لكل كائن فى الطبيعة روحا، وأن الملك هو ابن الروح الأسمى، روح الشمس، وأن الأمة اليابانية ، بالتبع ، تنتمى إلى هذا الروح، فهى أمة ممتازة. وقد أعجب أحد ملوكهم بالديانة البوذية لأنها تحض على ترفيه الروح، والاستهانة بالألم المادى، عن طريق رياضة التأمل، فنشرها فى البلاد، وأغلب الظن أنها جاءت إلى اليابان عن طريق كوريا. وكذلك انتقلت إليها الكونفوشيوسية، من الصين، بتعاليمها الأخلاقية التى تنظم العلاقات الإنسانية فى محيط الأسرة والمجتمع والدولة، وهكذا ظلت الثقافة اليابانية قائمة على أساس بسيط من عبادة الأسلاف، ومرتكزة على قواعد أخلاقية عملية تحض على الاتزان وضبط النفس، وابتعدت عن المناقشات اللاهوتية التى شغلت الثقافة الأوربية طوال القرون الوسطى حتى أوائل العصر الحديث، وقذفتها فى حروب دينية طويلة طاحنة.

طبقة الساموراى

أما الصياغة النهائية للقانون الأخلاقى غير المكتوب الذى سيطر على الثقافة اليابانية ـ أكثر من الدين نفسه ـ وجعل لها تلك الشخصية المميزة فقد كان من صنع طبقة «الساموراى» أو الفرسان الذين كانوا يدينون بالولاء للنبلاء الإقطاعيين. وقد طال حكم الإقطاع فى اليابان سبعة قرون أو تزيد . هذا القانون «البوشيدو» هو الذى تولى مؤلفنا شرحه وبيان فضائله للأوربيين والأمريكيين، واتخذ من اسمه عنوانا لكتابه. ومع أن مصادر «البوشيدو»، كما يقول المؤلف، لاتخرج عن التعاليم الدينية التى ذكرناها، فقد نما فى ساحات القتال حتى أصبح مجموعة من الأعراف المرعية وأسلوبا

كاملا للحياة. لم يكن الساموراى ـ كما يمكننا أن نتوقع – مشغوفين بالدراسات النظرية وإنما كان يكفيهم ذلك القدر من الحكمة العملية الذى يساعدهم على بلوغ أقصى درجة من ضبط النفس. ومع أن أبرز صفاتهم ـ بما هم محاربون ـ هى الشجاعة والولاء فقد استطاع نيتوبى أن يبرز إلى جانب هاتين الصفتين صفات أخرى تميز بها الفرسان الحقيقيون فى كل عصر وجيل: صفات الاستقامة والشهامة والرحمة والأدب.

يرى نيتوبى ـ والدكتور نصر معه ـ أن «البوشيدو» هو روح الثقافة اليابانية الأصيلة، ولاشك فى أن الفضائل التى ذكرناها تمثل مستوى عاليا من الرقى الإنسانى، ولكننا يجب ألا ننسى أن نيتوبى يقدم لنا بمجموع هذه الفضائل مثلا أعلى للفارس، أما الواقع فقد انطوى على كثير من القسوة وتبلد العاطفة، كما يعترف هو نفسه. وهو يصرح كذلك بأن طبقة الساموراى كانت تعيش بمعزل عن الناس العاديين وهم الصناع والتجار والفلاحون. أما طبقة النبلاء ـ وهى الطبقة العليا التى يدين لها الساموراى بالولاء ـ فكانوا «يعدون محاربين بالاسم فقط» حتى لقد «تحول النبيل الفارغ إلى كائن لايفترق عن الأنثى كثيرا» (ص ١٨٨)، وهذه العبارات تجعلنا نعيد النظر فى القصص المؤثرة التى رواها عن تضحية الساموراى بنفسه أو بفلذة كبده فداء لسيده النبيل.

يقول الكاتب الأمريكى الذى قدم هذا الكتاب : «إنه إسهام عظيم ومهم فى حل أهم معضلات هذا القرن العشرين، معضلة وحدة الشرق والغرب وتعاونهما، فى العصور القديمة كانت هناك حضارات عديدة، وفى المستقبل الأفضل لن يكون ثم سوى حضارة واحدة، إن مصطلحى (الشرق) و(الغرب) بكل ما يحملانه من معانى العزلة والجهل المتبادل قد أوشكا أن يختفيا»..

هكذا؟! ما بالنا إذن ـ والقرن أوشك أن ينتهي ـ نشهد حروبا في الشرق والغرب لاتريد أن تنتهي؟ حروبا بين الجيران، لاتصدر عن «العزلة والجهل المتبادل» بل عن التعصب والكره المتبادل، إن قضية الشرق والغرب لاتزال قضية خطيرة فعلا، ولكن أخطر منها قضية الإنسان نفسه، حقا لقد أفرزت الحروب في الماضي فضائل عظيمة مثل فضائل الساموراى، وأفرزت كذلك مخترعات عظيمة، ولكن كلتيهما ـ فضائل الحرب ومخترعاتها ـ قد بلغت آخر مداها.. فهل تعود الأمم إلي تراثها لتنبش فيه عن قيم أخرى؟

العبودية الاختيارية أعلى مراحل القهر

بقلم : د. جلال أمين

هناك ألف طريقة لكتابة التاريخ الإنسانى ، إذ أن هناك ألف طريقة لقراءة التاريخ وفهمه . كتابة التاريخ هى كرواية قصة ، وهناك كما نعرف عدد لا نهائى من الطرق التى يمكن أن نروى بها أية قصة مهما كانت بسيطة ، فما بالك برواية قصة مثيرة كقصة تطور الانسان ؟ .

لقد نظر البعض إلى التاريخ الإنسانى فرأوا فيه دورات متكررة تشبه الدورة التى يمر بها الفرد فى حياته : يولد وينمو ويشيخ ثم يموت ، ثم يولد غيره وينمو ويشيخ ثم يموت ، فهكذا رأوا بزوغ الحضارة وازدهارها وأفولها ، ثم بزوغ غيرها بعدها وأفولها وهكذا ، وليست هناك بالضرورة ، فى نظرهم ، أفضلية لحضارة على الحضارات التى سبقتها .

بينما رأى آخرون فى التاريخ تقدما مستمرا أو صعودا مستمرا من الأسفل إلى الأعلى، كل فترة هى أعلى من سابقتها على «سلم» الرقى ، ومن ثم فهى أفضل ، وبالتالى فإن المستقبل لابد أن يكون أفضل من الحاضر، كما أن الحاضر أفضل من الماضى . على العكس من ذلك بالضبط ، نظر آخرون إلى التاريخ فرأوا فيه تدهورا مستمرا من الأفضل إلى الأسوأ ، وكأننا ننزل باستمرار على درجات السلم بدلا من أن نصعد إلى أعلى، ومن ثم اعتبروا أن أزهى فترات التاريخ الإنسانى هى فترة موغلة فى



القدم ، وتوقعوا أن يكون المستقبل أسوأ من الحاضر .

ماهو العامل المحدد لاتجاه التاريخ ؟:

ليس هذا هو كل مافى الأمر : دورات متكررة ، أو صعود إلى أعلى أو تدهور إلى أسفل . بل هناك أيضا فوارق شاسعة بين ما يؤكد عليه المؤرخون وما يتجاهلونه أو يهملون شأنه . البعض يرى التاريخ الإنسانى وكأنه قصة نمو عصبيات أو قوميات وسيطرتها على غيرها ، يعقبها ضعف وذبول وزوال وقيام عصبيات أو قوميات جديدة ، بينما قرأ البعض التاريخ على أنه قصة تحديات طبيعية أو اجتماعية تستدعى استجابة من الناس، والاستجابة قد تكون إيجابية أو سلبية ، فإذا كانت إيجابية قامت الحضارة وازدهرت ، وإذا كانت سلبية اندثرت الحضارة أو تدهورت.

ولكن آخرين نظروا إلى التاريخ فلم يروا فيه إلا صراعات بين طبقات ، ونظر آخرون فرأوا فيه قصة تطور تكنولوجى مستمر يترتب عليه كل تطور آخر فى كل مناحى الحياة ، بينما رأى فريق آخر أن العامل الحاسم هو تطور الفكر الإنسانى وأنه هو المسئول عن كل تطور آخر .

كُتّاب آخرون رأوا التاريخ وكأنه تاريخ ما فعله العظماء ، فإذا بالتاريخ فى نظرهم مجرد تراكم الأحداث ترتبت على ظهور بعض العباقرة العسكريين أو السياسيين أو العلماء ، وعلى ما أتوا به من أعمال أو اختراعات أو ما ارتكبوه فى بعض الأحيان من جرائم .

التاريخ فى نظر البعض أحداث تحدث نتيجة للصدفة المحضة ، ولكنه فى نظر آخرين أحداث تتبع قوانين صارمة قد يسهل أو يصعب إكتشافها ولكنها موجودة

التاريخ فى نظر البعض هو نتيجة إرادة إلهية تصدر عن حكمة قد ندركها أحيانا وقد لاندركها ، ولكن التاريخ فى نظر آخرين من صنع الإنسان وحده ، الذى يتصرف بحكمة أحيانا وبحماقة فى أحيان أخرى .

الفيل والعميان :

من الممكن أن نضيف إلى تلك القائمة عشرات من الأصناف الأخرى من النظر إلى التاريخ ، ولكن فى هذا الكفاية ، والمهم بعد ذلك أن نلاحظ أن هذه النظرات (أو النظريات) على اختلافها الشديد ، قد لاتكون بالضرورة متعارضة أو متضاربة ، وإنما هى فى معظم الأحيان ، تأكيد على جانب من الجوانب أكثر من غيره ، دون أن يعنى ذلك بالضرورة إنكار وجود الجوانب الأخرى ، حتى وإن بالغ أصحاب بعض هذه النظريات بدرجة قد توهم بهذا الإنكار وهذا التعارض .

والأمر فى رأيى شبيه جدا بما حدث فى القصة المشهورة عن جماعة من العميان صادفوا فى طريقهم فيلا ضخما، فأخذ كل منهم يتحسسه بيديه فى جزء من جسمه غير الجزء الذى كان يتحسسه الآخرون ، ثم أخذ كل منهم يصف الفيل ، فإذا بهم يأتون بأوصاف مختلفة تماما فيما بينها ، ويوحى كل وصف منها بأنك إزاء حيوان مختلف تماما عما توحى به الأوصاف الأخرى ، بينما الأوصاف كلها صحيحة فيما يتعلق بالجزء الذى تتناوله ، والحقيقة الكاملة تتكون من مجموع هذه الأوصاف كلها ، وأكثر منها .

إذا كان الأمر كذلك ، فلماذا لايسمح لى القارىء بأن أضيف إلى آلاف القصص التى روى بها التاريخ قصة واحدة أخرى ؟ وليفرض القارىء إنى واحد من هؤلاء العميان الذين أخذوا على عاتقهم مهمة وصف «الفيل» فمن يدرى ، لعلنى أضع يدى على جزء من الفيل لايقل أهميته عن الأجزاء الأخرى التى لمسها بقية العميان بأيديهم ؟

هذه هى قصتى إذن ، إذا سمح لى القارىء بروايتها ، وليتناولها القارىء بنفس الصدر الرحب الذى يمكن أن يتلقى به وصف مجموعة من العميان للفيل الذى لا يستطيع أحد أن يضع يده علي جسمه العظيم كله .

★ ★ ★

من أشد الرغبات إلحاحاً على الإنسان منذ مرحلة متقدمة جدا فى تاريخه، الرغبة فى أن يزيد مالديه من «وقت الفراغ» ، أى الوقت الذى يستطيع فيه أن يمارس بحرية أى نوع من النشاط أو ألاّ يمارس أى نشاط على الاطلاق

ويستسلم فيه للراحة التامة .

إنى أميل إلى الاعتقاد بأن هذه الرغبة هى من رغبات الإنسان الأساسية ، وجدت معه منذ نشأته ، ولعلها تستند إلى حاجة بيولوچية ، بل قد نجد صوراً قريبة منها حتى لدى الحيوان ، بما تتضمنه من ميل إلى تقليل حجم الجهد المبذول لاشباع الحاجات الأساسية (وأهمها الحصول على الطعام) إلى الحد الأدنى ، أي أن يفرغ من العمل الضرورى فى أقل وقت ممكن ، وبأقل جهد ممكن ثم يبدأ فى اللعب .

هذه الرغبة ، أو الميل أو النزوع الطبيعى إلى زيادة كمية الفراغ، هى التى تفسر لنا التطور المستمر فى التكنولوجيا (أى طرق انتاج السلع والخدمات) منذ قام الإنسان بصنع أبسط الأدوات الحجرية لتسهيل الصيد، أو أول أنواع العصىّ لكى يصل إلى مالاتستطيع يده المجردة الوصول إليه ، أو منذ اكتشف لأول مرة كيف يشعل النار، أو الزراعة أو استئناس الحيوان .. الخ كل هذه الأكتشافات والاختراعات لم يكن الهدف منها ، فى التحليل الأخير ، فضلا عن استمرار الوجود نفسه ، إلا تقصير يوم العمل وإطالة وقت الفراغ .

القهر كوسيلة لإطالة وقت الفراغ :

ولكن الانسان لابد أنه اكتشف أيضا، منذ وقت مبكر جدا ، أن من أكثر الوسائل فعالية لإطالة وقت الفراغ ، هو قهر إنسان آخر . فمن البديهى أنه يمكنك أن تطيل وقت فراغك بأن تحول مهمة العمل إلى غيرك ، وتتفرغ أنت للعب . إن من الممكن (ومن المفيد) أن ننظر هذه النظرة إلى مختلف صور القهر التى مارسها الإنسان عبر تاريخة الطويل ، ولازال يمارسها .

فلابد أن الرجل مثلا ، قد اكتشف منذ وقت مبكر ، أن قهر المرأة وسيلة فعالة جدا لتمكينه من إطالة وقت فراغه ، فيعهد إليها بالاعمال التى لايريد هو أن يقوم بها ومن ثم اخترع فكرة أنه ، أى الرجل ، أكثر ذكاء وأقدر على الابتكار ، وعلى فهم المشكلات السياسية العويصة .. إلخ ، وذلك حتى يتمكن ، دون تأنيب من ضميره أو لوم من أحد ، من الجلوس على كرسى وثير وهو يدخن سيجارته أو غليونه، ليقرأ صحيفة اليوم ، ريثما تنتهى المرأة من غسل الأطباق أو طهى الطعام ، أو أن يجلس بالقهوة مع أصحاب يتسلى بلعب النرد بينما تقوم هى بتنظيف البيت ، أو كالذى نراه فى المجتمع الصناعى الحديث، والمسمى بالمتقدم، من قيام المدير (الذى

هو فى العادة من الرجال) باصدار الأوامر واتخاذ القرارات الحاسمة بينما تجلس السكرتيرة فى صبر لتكتب أوامره على الآلة الكاتبة ، أو تحضر له القهوة فى مكتبه وهى فى كامل زينتها .

نفس الشيء يمكن أن يقال عن قهر الرجل الأبيض للرجل الأسود ، وصولا إلى نفس الهدف : إطالة وقت الفراغ الذى يتمتع الأول على حساب الثانى ، ومن صوره الصارخة التى كثيرا ما شاهدناها فى الأثنين ، صورة الرجل الانجليزى الجالس فى شرفة بيته الخشبى فى أواسط أفريقيا ، وقد استغرق فى النوم فى وسط النهار من شدة الحر ، بينما وقف رجل أسود يحرك له مروحة ضخمة ليخفف عنه من حرارة الجو أو يقوم بطرد الذباب عن وجهه .

لهذا الهدف نفسه إذن ، تستعمر الدول الكبرى الدول الصغيرة ، وتضطهد الأغلبية الأقلية ، ويستغل رب العمل عماله والمخدوم خدمه .. إلخ ، كما أن من الممكن القول بأن الصراع على تملك وسائل الانتاج (سواء كانت أرضا زراعية أو آلة أو مصنعاً أو بئر ماء) وحرمان الآخرين منها، كان دائما يتم لنفس الهدف : أن يتمكن صاحب الأرض أو المصنع من التمتع بوقت فراغ أطول بينما يقوم بالعمل آخرون . ويمكن القول بإن هذا هو الذى يفسر لنا أيضا لماذا ظل العمل اليدوى محتقراً على مرّ العصور ، فهو والدليل الأكيد علي قلة ما يحوزه القائم به من فراغ. بل ولعل التطلع إلى الالتحاق بطبقة أعلى هو فى الاساس تطلع إلى مزيد من الفراغ ، إذ نلاحظ أن رموز هذا الصعود على السلم الاجتماعى هى فى معظم الأحوال رموز لكثرة الفراغ ، سواء تمثل الرمز فى حيازة السيارة الخاصة أو كثرة الخدم ، أو ارتداء الملابس النظيفة الفاتحة اللون التى لم تتلوث بأى أثر ، من آثار العمل اليدوي .. إلخ .

لعل هذا هو الذى يفسر لنا أي سحر التكنولوجيا الحديثة لنا جميعا ، ، ولماذا يقع الناس بهذه السهولة فى شب الحضارة الغربية فالسيارة الخاصة والوجبات السريعة والمكنسة الكهربائية والمصور الكهربائى والغسالة الأتوماتيكية .. الخ كلها وسائل لإطالة الفراغ ، وفى هذا على الأرجح يكمن سحرها .

نظريات لتبرير القهر

كان الانسان قادراً دائما على أن يبتدع من النظريات ما يبرر منه قهر غيره، حتى يسهل عليه تحقيق هذا الغرض : إطالة وقت الفراغ . لقد رأينا فى حالة قهر الرجل للمرأة أنه أشاع أن

الرجل أكثر ذكاء وقدرة على الابتكار ، ولكن الحيلة قد تكررت فى ميادين أخرى وعلى مرّ العصور . فلتبرير التمييز العنصرى أشيع أن الأسود أقل من الأبيض ذكاء ، واتهمت الأقليات دائما بالغباء والكسل وسوء الخلق لتبرير قهر الأغلبية لها . وأرسطو العظيم نفسه قدم لنا نظرية لتبرير نظام الرق ، لكى يتفرغ هو وأصحابه للفلسفة (دون أن يكون سيء النية بالطبع) ، وسانت توماس الأكوينى قدم تبريرا فلسفيا لنظام الاقطاع ، والاقتصاديون التقليديون وأصحاب الداروينية الجديدة قدموا نظريات باهرة لتبرير الرأسمالية .. إلخ .

ولكن يجب أيضا أن نعترف بأن القهر قد تغيرت صورته على مرّ العصور ، وقد تكون حدته قد خفت شيئاً فشيئاً مع كل تقدم فى التكنولوجيا ، أو هكذا على الأقل يبدو الأمر لأول وهلة . فالتقدم المستمر فى طرق الانتاج سمح أكثر فأكثر بزيادة الانتاج وزيادة سهولة الحياة ، مما سمح للفئات المقهورة بأن تتمتع هى نفسها بكمية متزايدة من الفراغ . ففى البداية كانت الوسيلة الوحيدة التي يمكنك بها أن تتمتع ببعض الفراغ هى أن تقتل غريمك أو منافسك ، إذ أن الموارد المتاحة (كالأراضى المتاحة للصيد أو المراعى أو الأراضى الصالحة للزراعة) كانت محدودة لدرجة لاتسمح لك أنت وهو (أو لقبيلتك وقبيلة أخرى) بالبقاء على قيد الحياة في نفس الوقت ، فكان على القبيلة لتستمر فى الحياة أن تغير على قبيلة أخرى وتعمل فيها تقتيلا رجالا ونساء وأطفالا قبل أن تستولى على أرضها أو مخزونها من الغلال (وهذه هى الطريقة التى يتبعها بعض الحيوان عندما يتنافس مع غيره على ضحية فيقتله لكى ينفرد بها) . ولكن مع تقدم التكنولوجيا ، تمدن الإنسان قليلا واكتفى باستعباد الآخر بدلا من قتله ، فيجبر الرقيق على القيام بكل الأعمال التى لايرغب السيد فى القيام بها . ثم ارتقى نظام الرق إلى نظام الاقنان فى ظل الاقطاع ، ثم ارتقى نظام الأقنان إلى نظام العامل الأجير فى ظل الرأسمالية . وفى كل خطوة كان المقهورون يتمتعون بفراغ أطول مما كانوا يحصلون عليه فى المرحلة السابقة ، لمجرد أن هذا قد أصبح ممكنا تكنولوجيا .

لماذا لم ينته القهر ؟

كان من الممكن إذن أن نتصور أن يأتى الوقت ، مع التقدم المستمر فى طرق الانتاج ، الذى يصبح من الممكن فيه أن يتمتع الجميع بدرجة عالية من الفراغ ، ومن ثم ينتهى القهر إلى الأبد : ينتهى قهر الرأسمالى للعمال ، وقهر الرجل للمرأة ، والمدينة للريف، والأبيض للأسود، والشمال للجنوب .. إلخ.

ومن المؤكد أن هذا هو الذى كان

بذهن كارل ماركس عندما تصور أن الاشتراكية ثم الشيوعية لابد أن ينتصرا فى النهاية ومن ثم يزول القهر إلى الأبد ،، وتعم المساواة وتزول أداة القمع الاساسية وهى الدولة .

ولكن الذى حدث للأسف لم يكن كذلك، بل أن ماحدث لم يكن ماركس ، على الأرجح ، ليتصوره كانت ثقة ماركس فى التكنولوجيا عالية جدا ، وقد ثبت أنها أعظم مما كان يتصور . أما ثقة ماركس فى الانسان ، فقد ثبت للأسف أنها أكبر بكثير من الحقيقة ، إذ ثبت أن الإنسان أسوأ بكثير مما تصور ماركس لقد كان من الممكن أن نتصور أن رغبة الإنسان فى زيادة وقت فراغه لابد أن تكون لها نهاية ، وكان من الممكن أن نظن أنه مادام وقت الفراغ لايمكن عقلا أن يزيد عن ٢٤ ساعة فى اليوم ، فلابد أن يكف الإنسان ، فى لحظة ما ، عن السعى لإطالة وقت فراغه . ولكن ثبت أن الأمر ليس كذلك ، وذلك لثلاثة أسباب على الأقل :

السبب الأول : هو أن الفراغ كما أن من الممكن أن يتمدد أفقيا ، يمكن أن يتمدد رأسيا كذلك . ذلك أنك حتى لو أعفيت تماما طوال الأربعة والعشرين ساعة كل يوم ، من أى عمل إجبارى ، فأنت لاشك تقوم خلال اليوم بنشاط ما ، ولو تمثل في اللعب أو تناول الطعام .. إلخ وكل هذا النشاط الاستهلاكى المحض يتطلب جهداً يمكن اختصاره أو تخفيفه . فشباك السيارة يمكن أن نحاول أن نجعل فتحه أتوماتيكيا بدلا من بذل الجهد لفتحه لتحريك عضلات اليد والحذاء الذى ترتديه لكى تذهب للعب التنس يمكن أن يصبح أقل وزنا مما يخفف عليك الجهد الذى تبذله فى المشى، ويزيد من سرعتك ، والحصول على صورة فوتوغرافية يمكن أن تختصر مدته فلا تكون بحاجة إلى انتظار تحميض الصورة بل تخرج لك الصورة بمجرد التقاطها ، وقل مثل ذلك مع صنع القهوة أو حلاقة الذقن .. إلخ كلها أعمال يمكن أن تختصر مدتها وتحويلها إلى أعمال فورية . لا نهاية إذن ، فيما يبدو ، لما يمكن أن تفعله لزيادة وقت الفراغ .

والسبب الثانى : إن الإنسان لديه خوف مستمر من أن يضطر فى وقت ما فى المستقبل إلى فقدان ما يتمتع به الآن من فراغ . نعم أنا أتمتع الآن بالفراغ ، ولكن ما الذى يضمن لى أن أتمتع به فى المستقبل ؟ لابد أن احتاط للأمر. والإنسان يعيش فى العادة وهو يحمل شعورا لا مبرر عقلانى له ، ولخصه أحد الكتاب بقوله وهو على فراش الموت «إنى أعرف أن كلنا يجب أن نموت ، ولكن كنت دائما أحمل شعورا دفينا بأنه قد يحدث استثناء فى حالتى أنا شخصياً لهذا فان هذا «الاحتياط للمستقبل» قد يكون مكلفا

للغاية ، إذ أنه بدوره لا نهاية له» .

والسبب الثالث : إن الإنسان يحبّ أن يضمن الفراغ ليس لنفسه فقط ، بل ولأولاده وأولاد أولاده .. إلخ ، وهذا أيضا هدف ليس له نهاية .

إذا كان الأمر كذلك حقا ، أى أنه ليس هناك فى الحقيقة نهاية لسعى الإنسان لإطالة وقت الفراغ ، فإنه يترتب على ذلك أنه ليس هناك نهاية أيضا للقهر فسيستمر الإنسان فى محاولة قهر غيره طمعا فى المزيد ثم المزيد من الفراغ . يضاعف قوة هذا الدافع لقهر الغير داء آخر فى الإنسان هو أن درجة استمتاعه بالفراغ تتوقف للاسف على مدى تميزه عن غيره في ذلك ، أى أن الأمر نسبي إلى حد كبير ، فيزيد استمتاعى بالفراغ كلما قلّ ما تتمتع أنت به من فراغ ، وإذا رأيت غيرى يتمتع بنفس الدرجة من الفراغ التى أتمتع بها فقد يزول أو يضعف استمتاعى به . بعبارة أخرى ، قد يكون أحد الدوافع لاستمرار القهر هو مجرد هذا الدافع الدنىء إلى ان أصبح أفضل منك أو متميزا عنك ، وهذا يستدعى ليس فقط إطالة وقت فراغى بل تقصير وقت فراغك .

الهرب من الحرية

لعل الكارثة الحقيقية ، والسبب الأكبر لاستمرار القهر ، فى صورته الحديثة على الأقل ، هو شىء غير هذا كله وهو أن الإنسان على الرغم من سعيه المستمر لإطالة وقت فراغه ، قد اتضح للأسف أنه عاجز إلى حد كبير عن الاستمتاع «بفراغ» حقيقى. إن الإنسان ، فيما يبدو ، يتصور قدرته على الاستمتاع «بالحرية» بأكثر كثيرا من الحقيقة ، وهو فيما يظهر، إذا حصل على هذه الحرية بالفعل لايعرف فى معظم الأحيان ما الذى يفعله بها . إنه يتصور أنه يتوق إلي بضع ساعات فى نهاية اليوم يفعل خلالها مايشاء ، ثم يحصل على هذه الساعات فإذا به لايدرى ماذا يصنع بنفسه ، وإذا به لايجد أمامه إلا أن يدير التليفزيون ويلقى بنفسه أمامه ليصبح متلقيا سلبيا لأى شىء يطرأ على الغير أن يشغله به ، مهما كانت سخافته ، بل ومهما أدرك المشاهد بنفسه درجة سخافته . فإذا لم يكن الحل فى التليفزيون أو الفيديو ، فإنه فى معظم الأحيان فى أشياء شبيهة بهما ، تتلخص كلها فى الحصول على سلع أو خدمات حديثة يلهى بها نفسه ويعفيها من المسئولية عن قضاء وقت الفراغ «بحرية». ولكن إذا كان قضاء وقت فراغ يتطلب بدوره سلعاً وخدمات جديدة ، شأنه بالضبط شأن إشباع حاجاته الاساسية من مأكل ومشرب وملبس ومأوى .. إلخ ، فإن إطالة وقت الفراغ لايبدو على الإطلاق أنه سوف يعفى الإنسان من العمل ، بل ولا حتى من العمل الشاق ، كل مافى الأمر أن العمل سوف يتحول من انتاج الضروريات إلى انتاج ما نسميه أحيانا بالكماليات ولكن هذه «الكماليات» ليست فى الحقيقة كذلك ،

بل لقد أصبح لها نفس الإلحاح الذى كان مقصوراً علي السلع الأساسية كالغذاء والكساء . وإذا بالقهر باق معنا كما كان ، ولكنه تحول فقط من استعباد لانتاج المزيد من الفلال وأمثالها، إلى استعباد لإنتاج المزيد من التليفزيونات أو أجهزة الفيديو أو آخر موضات الملابس أو أجهزة الحلاقة الكهربائية .. إلخ .

آخر أيديولوجيات تبرير القهر

لقد سبق أن رأينا أن لكل صورة من القهر أيديولوجيتها ونظرياتها التى تبرره ، فلابد أن نتوقع إذن أن نظهر من الأيديولوجيات ما يبرر هذه الصورة الجديدة من القهر . وقد ظهرت هذه الأيديولوجية بالفعل ، وهي تدور باختصار حول الترويج لإشاعة كاذبة من أساسها ، ولكن الغالبية العظمى من الناس قد صدقتها للأسف وهي أن ما كان يسمى بالكماليات هو فى الحقيقة ضروريات هذه العقيدة التى انتشرت انتشار النار فى الهشيم هى عقيدة جديدة تماما ، إذا لم تشهد البشرية عصرا اعتقدت فيه الغالبية العظمى من الناس أنهم يحتاجون حاجة ماسة إلى كل هذه الاشياء ، من السيارة ذات النوافذ التى تفتح أتوماتيكيا ، إلى الكوكا كولا كوسيلة للقضاء على العطش إلى أجهزة التكييف ، إلى أجهزة غسل الصحون الكهربائية .. إلخ ، ويشعرون بالحرمان الشديد إذا لم يحصلوا عليها ويدخل فى نفس الباب ، ويكون جزءا مهما من هذه الإشاعة ، تعريف «التقدم» و«التنمية» ، بأنهما زيادة ما فى حوزة الفرد من سلع وخدمات ، حتى ولو كانت هذه السلع والخدمات من نوع هذه الأشياء التى ذكرتها حالا .

هذا التغير الجوهرى والخطير فى «أيديولوجية القهر» يمكن التعبير عنه بالقول بأن القهر بعد أن كان اجباريا طوال عصور التاريخ الماضية أصبح الآن قهراً اختياريا . كان الناس فى الماضى يقبلون القهر صاغرين للحصول على ما هو حقا من الضروريات ، سواء كانوا عبيداً أم أقنانا أم عمالاً مأجورين ، ولكنهم كانوا يعرفون فى معظم الأحيان أنهم واقعون تحت قهر .

أما الآن فهم يقبلون القهر دون أن يعرفوا حقيقته ، فإذا كان يمكن تصوير مراحل التاريخ السابقة فى صورة رجل يجرّ ساقيه بدلا من الثور ، وكلما توقف ضرب بالسوط فيضطر إلى الاستمرار فى السير، فإن الصورة فى الحالة الثانية هى صورة رجل يجر الساقية وقد علقت أمامه جزرة أو ثمرة يشتهيها ولكنه لا يبلغها أبداً ، فكلما اقترب منها ابتعدت عنه.

هذه هى العبودية الاختيارية ، وهى أعلى مراحل القهر ، لانك لاتستطيع أن تثور ضدها إلا إذا أدركتها وأنت لاتدركها، والعالم كله لا هم له فيما يبدو إلا أن يضمن أن تستمر فى هذه الحالة من انعدام الوعى .

أقوال معاصرة

● «التكنولوجيا ضرورة حتمية ، وكفانا مشاركة بالانبهار»

د . فينيس كامل

وزيرة البحث العلمى

● «ميزانية إعلان عن فيلم أمريكى واحد ، يمكنها أن تطعم الصومال»

اندريه دى توث

المخرج الأمريكى المنحدر من أصل مجرى

● «العرب أيام زمان كانوا يشترطون الصوت الجميل فى مربية الأطفال»

عازف العود منير بشير

● «لا حلّ لمشكلات العراق الا بالديمقراطية»

الشاعر العراقى بلند الحيدرى

● «لا يوجد إمام متفق مع إمام آخر حول تعريف الاسلام»

الجنرال نذير الله باباد

وزير داخلية حكومة باكستان الحالية

● «كل ما تحتاجه لعمل فيلم فتاة وبندقية»

المخرج الفرنسى جان لوك جوادر

● «الانسان يهاب الزمان ، والزمان يهاب الاهرام»

جون فينى

الفنان النيوزيلندى

● «الآن كل مليونير فى حاجة إلى مثقفه الأجير»

المخرج الايطالى مايكل انجلو انطونيونى

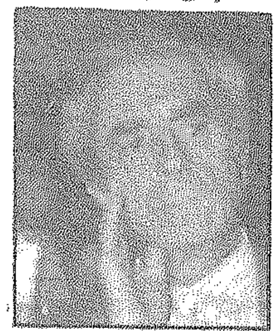
● «اريد أن أعيد إلى متحف اللوفر الزوار ، بدلا من السياح»

بيير روزنبرج

المدير الجديد لمتحف اللوفر


د . فينيس كامل


جان لوك جوادر


مايكل انطونيونى

البيان والطريق المهجور

بقلم : د . محمود الطناحى

من أجلِّ نعم الله على عباده : نعمة البيان ، وقد امتنَّ الله على عباده بهذه النعمة ، فذكرها في أشرف سياق ، فقال تقدست أسماؤه :

« الرحمن علم القرآن . خلق الإنسان علمه البيان » ولاينبغى أن يكون المراد بالبيان هنا مجرد الكشف عما في النفس لقضاء الحاجات واتصال مصالح العباد ، لأن الكشف عما في النفس يؤديه الكلام وهيئة الحال والإشارة والعلامة ، وليس المراد أيضا بالبيان مطلق الكلام ، لأن هذا مما يستوى فيه الناس جميعا ، ولايفضل بعضهم بعضا فيه إلا بما يكون من سلامة مخارج الحروف ، واستواء النطق ، والبراءة من أسباب العِىِّ والحصر والحبسة.

لكن المراد بالبيان : الإحسان في تأدية المعاني . يقول أبو الحسن الرماني «وليس يحسن أن يطلق اسم بيان على ماقبُح من الكلام ، لأن الله قد مدح البيان واعتد به في أياديه الجسام فقال « الرحمن . علم القرآن . خلق الإنسان . علمه البيان » ولكن إذا قيد بما يدل على أنه يعتنى به إفهام المراد جاز » النكت في إعجاز القرآن ص ٩٨ .

وقد مدحوا البيان وعظموا شأنه ، فقالوا : البيان بصر والعِىُّ عمى كما أن العلم بصر والجهل عمى ، والبيان من نتاج العلم ، والعِىُّ من نتاج الجهل ، وقال يونس بن حبيب : « ليس لعِيىٍّ مروءة ،



ولا لمنقوص البيان بهاء ، ولوحك بيافوخه أعنان السماء » راجع البيان والتبيين للجاحظ ١ / ٧٧ ، ثم انظر مقالة.. الشيخ عبد القاهر الجرجاني في فضل البيان ، في دلائل الإعجاز ص ٥

ووجوه الإحسان في تأدية المعاني كثيرة ومناحيها واسعة ، ولايكاد يظفر بها إلا من وهب لطافة الحس وخفة الروح ورحابة النفس ، والارتياح والطرب لمظاهر إبداع الله عز وجل في هذا الكون ، ومابثه في ملكوت السماوات والأرض ، وماأجراه على السنة خلقه ، أما « أهل الكثافة » وهم الذين امتحنهم الله بثقل الظل وركود الهواء ، فما أبعدهم عن البيان والإحسان :

وهلك الفتى الا يراح إلى الندى
وألا يرى شيئا عجيبا فيعجبا

ثم أن هذه المواهب التي يمتن الله بها على من يشاء من عباده ، لابد لها لكي تؤتي ثمارها عند الأباء وأرباب البيان ، من طول دربة ومعالجة يأتيان بكثرة النظر في الأساليب العالية الشريفة، من بديع الشعر وكريم النثر، ثم معاشرة الأصفياء أصحاب الفطر السوية والطبائع النقية والفرار من مخالطة « أهل الكثافة » فإن مجالسة الثقلاء حمى الروح كما قال بختيشوع بن جبريل للخليفة المأمون ، لطائف الظرفاء لأبي منصور الثعالبي ص ٧٠

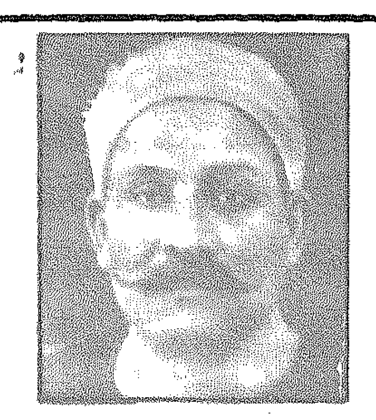
★ ★ ★

ونحن أمة العرب أمة بيان وفصاحة ، ولغتنا معينة على ذلك بما أودع فيها من خصائص شعرية في الحروف والأبنية والتراكيب ، ثم هذه الثروة الهائلة من الأسماء والأفعال ، والمترادف والمشترك والأضداد ، ولغتنا معينة أيضا على البيان والفصاحة بهذه القوانين الرحبة الواسعة من الحقيقة والمجاز ، والسماحة في تبادل وظائف الأبنية ، كالذي يقال من مجيء

فعيل بمعنى فاعل وبمعنى مفعول وبمعنى مفعل ، وتبادل وظائف الإفراد والتثنية والجمع ووقوع بعضها موقع بعض ، والتساهل فى التعبير عن الأزمنة ، كالتعبير عن الماضى بالمستقبل ، وبالمستقبل عن الماضى ، إذا اقترن بالفعل مايدل على زمانه ، ووقوع بعض حروف الجر مكان بعض ، وتذكير ماحقه التأنيث وتأنيث ماحقه التذكير ، والحمل على المعنى والحمل على اللفظ ، وحرية التعامل مع الضمائر ، غيبة وحضورا ،فيما يعرف بالالتفات ، والتعويل على القرائن والسياق فى تخليص الكلام من كثير من الفضول والزوائد ، وهو باب الحذف الذى يجعله ابن جنى من باب « شجاعة العربية » وهو تعبير عجيب ، انظره فى كتابه الفذ الخصائص ٢ / ٣٦٠ ، إلى سائر قوانين اللغة وأعرافها . حتى علم النحو الذى يظن به العسر والتشدد ، ولو تأملته حق التأمل لوجدت فيه كثيرا من الرخص والإباحة ، على ماقاله الأصمعى « من عرف كلام العرب لم يكد يلحن أحدا » .

ولقد تضوأت هذه اللغة العربية الشريفة على ألسنة الشعراء والخطباء ، شعرا شجى النغم ، ونثرا حلو الوقع ، فيما بقي لنا من أدب الجاهلية . ثم كان مجلى هذه اللغة العزيزة كلام ربنا عز وجل، بما نزل به جبريل الأمين على خاتم الأنبياء محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم ، فى هذا البيان الذى لايطاوله بيان ثم ألقى ربنا تباركت أسماؤه على لسان نبيه المصطفى بيانا عاليا آخر ، هو مانطق به صلى الله عليه وسلم من جوامع الكلم : فصاحة صافية المورد ، وبلاغة عذبة المشرع ، ومنطقا صائب الحجة .

وقد جرت لغتنا العربية بما حملته من أدب الجاهلية ، وبيان الكتاب العزيز ، والحديث الشريف ، على أقلام الكتاب وألسنة المتكلمين وقصائد الشعراء : بيانا يأخذ منه الناس بما قدر لهم من رزق الله المقسم على خلقه ، فتفاوتت حظوظهم فى ذلك فمنهم من أحسن ، ومنهم من قارب لكن البيان ظل هدفا يسعى إليه ، وغاية يشتد الناس فى طلبها ، ومعيارا يلجأ إليه النقاد فى الحكم على الكلام وإعطاء الأدباء حقهم من التقديم والتأخير ، ولعل أول من أصل هذا الفن هو أديب العربية الكبير أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، حين صنع كتابه الذى جعل عنوانه دالا بصريح اللفظ على الغاية التى تغياها منه، وكان كتاب الجاحظ هذا مع كتاب معاصره والراوى عنه أبو محمد عبد الله ابن مسلم المعروف بابن قتيبة « عيون الأخبار » هما الأساس الأول فى إرساء قواعد هذا الفن « البيان » بذكر الادوات الموصلة اليه والمعينة عليه، من ذكر كلام العرب وخطبها وشعرها ومحاوراتها وأجوبتها المسكتة، وتوالت الكتب فى هذا الطريق، ككتب الامالى والمجالس والمختارات والحماسات، مع عناية ظاهرة



المنفلوطي



مصطفى صادق الرافعي

باللغة والغريب، تمثلت فى أمالى ابى على القالى ومجالس ابى العباس ثعلب.

ولم تكن كتب هذا اللون من التأليف قاصرة على الادباء واللغويين فقط، بل دخل فيها الحفاظ الفقهاء ايضا، كالذى رأيناه من كتاب «بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذهن والهاجس» لفقيه الاندلس الحافظ المحدث ابى عمر بن عبد البر القرطبى، صاحب كتاب «التمهيد في الموطأ من المعانى والاسانيد»، وصاحب «الاستيعاب فى طبقات الأصحاب» وكتابه هذا «بهجة المجالس» من المجاميع الادبية العظيمة، ويقول فيه ابن سعيد، بعد ما ذكر مصنفاته فى الفقه والحديث والتراجم : «مع أنه فى الأدب فارس، وكفاك دليلا على ذلك كتاب بهجة المجالس» المغرب فى حلى المغرب ٤٠٨/٢، وهذا ابن عبد البر الفقيه المحدث هو الذى جمع ديوان ابى العتاهية، وعن نسخته كانت نشرة الدكتور شكرى فيصل رحمه الله.

وهكذا كان الأدب مشرعا يرده الناس جميعا، وغبرت أجيال ونشأت أجيال، حتى جاء ابن خلدون في القرن التاسع ليخبرنا أن كتب الادب هى : ادب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان والتبيين للجاحظ، والأمالى - أو النوادر - لابى على القالى، ويريد ابن خلدون أن يقول: ان هذه الأصول هى مكونات الاديب.

البارودى والمرصفى

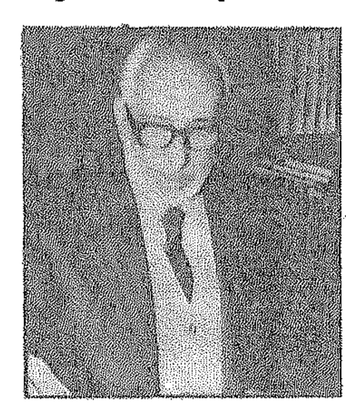
وطويت أيام ونشرت أيام، حتى كان العصر الحديث، وجاء رجال البعث والاحياء، هؤلاء الذين ردوا الناس الى أصولهم الادبية، وكشفوا عن تلك المناجم الغنية الضاربة فى التاريخ بعروقها، فكان الشاعر محمود سامى البارودى و«مختاراته» ، والشيخ حسين المرصفى و«الوسيلة الادبية» والشيخ سيد بن على المرصفى و«رغبة الآمل من شرح كتاب الكامل»، وما قرأه على تلاميذه من «شرح حماسة أبى تمام»، وبعدهما كان الشيخ حمزة فتح الله وكتابه الجيد «المواهب الفتحية»، فكانت هذه الآثار كلها زادا ومددا للجيل التالى.

ولقد كان من حسن حظنا نحن أبناء

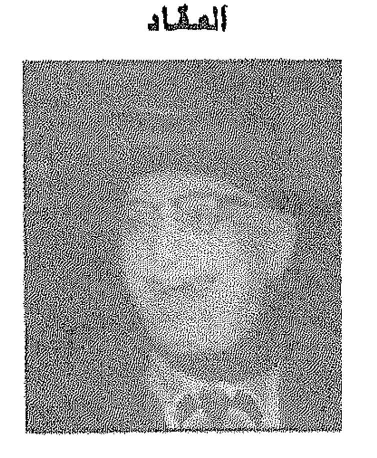
البيان والطريق المهجور

هذا الجيل أننا فتحنا عيوننا وعقولنا فى أوائل الخمسينات، ورأينا القاهرة قبل ان يدهمها السيل وتغشاها المحن والنوائب، وكان من صنع الله لنا أننا نعمنا بثمرات دار الكتب المصرية : قراءة في قاعة المطالعة الشهيرة بها، واستعادة باشتراك زهيد متاح لطلبة العلم، واخذنا نتضلع بالقراءة لتلاميذ مدرسة البعث والاحياء المذكورة، وفيما يتصل بالبيان كان هناك اسمان كبيران : مصطفى صادق الرافعي، ومصطفى لطفى المنفلوطى، وقد شق علينا الرافعى في اول الامر، ووجدنا فى المنفلوطى واحة خصبة عامرة بالندى والازاهير، فأى جنة فتحها لنا هذا المنفلوطى في ذلك الزمان؟

وكم دموع أراقها، وكم قلوب خفقت على بيانه الحلو الآسر الذى انساب فى «العبرات» و«الشاعر اوسيرانودى برجراك» و«الفضيلة» ، «ماجدولين» ولئن كنا قد فرغنا من المنفلوطى بعد حين، فإن أثره الضخم الذى لاينسى أنه حبب الينا القراءة جملة، فإن هذه الليالى التى قضيناها مع بيانه المعجب الاخاذ لم تضع سدى، لانها وثقت صلاتنا بالادب عامة وبالبيان خاصة، ومن عجب ان المنفلوطى هو الذى ردنا الى الرافعى، وعند هذا الرافعى وجدنا دنيا أخرى حافلة بالغرائب والعجائب، لكن صورة الرافعى لم تأخذ حجمها الحقيقى عندى الا بعد ان اتصلت بتراث الآباء والاجداد فيما قرأت وفيما نسخت وفيما حققت، وايضا حين توثقت علاقتى بصاحبه ووارث أدبه وعلمه ابى فهر محمود محمد شاكر، فعرفت أن هذا من ذاك، وأنها ذرية بعضها من بعض، وإن كنت أرى أن بيان ابى فهر لا يشبهه بيان، وان علمه لايقرن به علم، علي ما فصلت فى كلمتى عن كتابه الماتع «المتنبى» فى الجزء الاول من «موسوعة عصر التنوير» التى أصدرها الهلال، ولو كتب ابو فهر الآن - وهو فى هذه السن العالية -



محمود محمد شاكر



العقاد

لزلزل الدنيا، ولرأيت ثم نعيما وعلما كبيرا، فهل تستجيب يا ابا فهر؟ وهل انت مخرج ماعندك من «حديث الاحرف السبعة» و«مداخل إعجاز القرآن» و«كتاب الشعر» شرح الله لك صدرك، وامتع اهل الادب ببقائك.

★ ★ ★

ولئن كانت مدرسة البيان قد عرفت يومئذ في كتابات الرافعى والمنفلوطى والزيات ومحمد صادق عنبر، فإن سائر الادباء والكتاب لم يكونوا بعيدين عنها، لان حسن البيان وتجويد العبارة كانا لازمين لكل كاتب يريد لكتابته أن تقرأ، ولكل مفكر يريد لافكاره ان تذيع، فلقد كان الادب ولايزال خير سبيل لايصال المعرفة، وسرعة انصبابها الى السمع وتولجها في القلب واستيلائها على النفس، والبليغ يضع لسانه حيث أراد، وإنك لتجد كثيرا من الدراسات قد جمعت فأوعت لكنها لم تبلغ مبلغها من النفع والفائدة لجفافها وعسرها، و«حسن البيان يرى الظلماء كالنور» على ماقال الشاعر.

ولقد كنا فى زمان الصبا نظن ان أسلوب «العقاد » معقد، حتى كبرنا واستطعنا ان نميز الخبيث من الطيب، فوقعنا عند «العقاد» على مناطق من البيان وحلاوة الاداء هى الغاية والمنتهى.

وكذلك سائر الكتاب والاعلام ممن لا يصنفون مع الادباء كانوا اصحاب فصاحة وبيان، فمكرم عبيد السياسى الشهير والمحامى الجهير كان أديبا وصاحب بيان، ثم كان كثير الاستشهاد بالقرآن الكريم، وفتحى رضوان المحامى الضليع وأحد اقطاب الحزب الوطنى كان كاتبا صاحب بيان، والدكتور احمد عمار طبيب النساء الشهير كان لغويا صاحب بيان، والدكتور محمد كامل حسين طبيب العظام الشهير كان اديبا صاحب بيان، وهو صاحب القصة الشهيرة فى الخمسينات «قرية ظالمة»، والدكتور محمد الصياد الجغرافى الكبير كان شاعرا صاحب بيان، وسيد ابراهيم الخطاط العظيم كان شاعرا صاحب بيان، وهو احد مؤسسى جماعة ابولو، والدكتور حسن حبشى عالم التاريخ شاعر وصاحب بيان، والدكتور محمد يوسف حسن الجيولوجى الكبير، وعميد كلية العلوم بجامعة الازهر سابقا وعضو مجمع اللغة العربية الآن، اديب يحفظ شعر ابى العلاء حفظا عاليا، وله فى اللغة نظرات جياد نسعد بها في لجنة المعجم الكبير بالمجمع.

ومن وراء هؤلاء طوائف لاتحصى من الادباء المجيدين الاغفال أصحاب البيان، كنت تقرأ لهم فى الصحيفة اليومية والمجلة الاسبوعية، ثم كنت تراهم فى فصول المدارس الابتدائية والثانوية، يروضون

صغار التلاميذ على البيان، ويجمعون لهم «عناصر موضوع الانشاء» الذى صار الآن «التعبير» ولا تعبير هناك ولا عبارة، ثم كانوا يخوضون بهم لجج بحار الشعر والنثر فيما كان يعرف بالمحفوظات والمطالعة.

حسن البيان

وقد ذهبت تلك الايام بحلاوتها ونضارتها وصرنا الى هذا الزمان الذى زهد الناس فيه في حسن البيان، وهجروا طريقه هجرا يوشك ان يكون تاما، واصبحت اساليب كثير من الكتاب، ومن ينتسبون الى الادب الآن تدور فى فلك ألفاظ مستهلكة تشبه العملة المعدنية الممسوحة، أو العملة الورقية التى تهرأت أطرافها من كثرة ما تداولتها الأيدى، أو كالعملة الزائفة التى ليس لها رصيد في مصرف النفس، وإنما هى ألفاظ وتراكيب تسود بها الصحف، تروح وتجىء، تتجاوزها عينك على عجل، لاتقف عندها، لانك لا تجد فيها إمتاعا، ولا يحس معها أنسا، فضلا عما تجده فى بعضها من ثقل وغثاثة، تكاد تطبق على القلب وتسد مجرى النفس ـ وما أمر «الزخم» منك ببعيد ـ الى هذه البلية المستحدثة، وهى بلية الغموض الذى يندفع فيه كثير من الادباء الآن، وليس هو الغموض الذى يحرك النفس لتستخرج بحسن التأمل خبىء الكلام ومطوى المشاعر، ولكنه الغموض المظلم الذى يكد العقل، ويكون مجلبة للغم والكآبة، غموض العجز والحيرة.

وهذه الالفاظ والتراكيب التى يستعملها بعض ادباء هذا الزمان اشبه بتقاليع (الموضة) تظهر ثم تختفى، لا تعرف ثباتا ولا استقرارا، فقد كنا نسمع فى الستينات ـ كما ذكرت فى مقال سابق بالهلال ـ الوحدة الموضوعية ، والمعاناة، وعمق التجربة والخلق وتراسل الحواس، والمونولوج الداخلى، والدفقة الشعورية والتعبير بالصورة والالفاظ الموحية، والشعر المهموس، و الآن نسمع: الابداع وتكثيف التجربة، والزخم (والعياذ بالله) والطرح، والمنظومة والاشكالية والتناص والتماهى والتفجير والتفكيك.. وهذا واشباهه إنما هو كما قال ابن قتيبة منذ (١٢٤٠) سنة فى مقدمة أدب الكاتب: «ترجمة تروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم ، فإذا سمع الغُمْر ـ أى الجاهل ـ والحدث الغِرُّ قوله: الكون والفساد وسَمْعَ الكيان.. راعه ماسمع، فظن أن تحت هذه الالقاب كل فائدة وكل لطيفة، فإذا طالعها لم يحل منها بطائل»، أو كما قال ابو السعادات ابن الشجرى: «تهاويل فارغة من حقيقة» الامالى ٥٦/١، ولا يغرنك ايها القارىء المبتدىء اجتماع الكتاب على هذه الالفاظ، وكثرة استعمالهم لها، فإن

الاستعمال ليس بدليل على الحسن، كما يقول ضياء الدين بن الاثير فى المثل السائر ٢٢١/١.

إن كثيرا مما يكتب الآن لا صلة له بالعربية إلا صورة الحروف والابنية من الاسماء والافعال، أما روح العربية وآمادها الرحبة الواسعة فلا تجدها فى اسلوب مما تقرأ، ولا فى كلام مما تسمع، إنى احس احيانا أن هؤلاء الذين يكتبون ادبا عربيا لم يمروا بالقرآن ولا بالبيان النبوى، ولا بكلام العرب، فإن ثروتهم اللفظية محدودة جدا، وتصرفهم فى وجوه الكلام قصير الخطو، منقطع النفس، ولذلك تأتى معانيهم هزيلة خفيفة. لان ضيق الالفاظ يؤدى الي ضيق المعانى، كما يقول عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الاعجاز. ومن الكلام الحكيم للجاحظ فى هذه البابة قوله: «والاصل في ذلك ان الزنادقة اصحاب ألفاظ فى كتبهم، وأصحاب تهويل، لانهم حين عدموا المعانى ولم يكن عندهم فيها طائل، مالوا الى تكلف ما هو أخصر وأيسر وأوجز كثيرا» الحيوان ٣٦٥/٣.

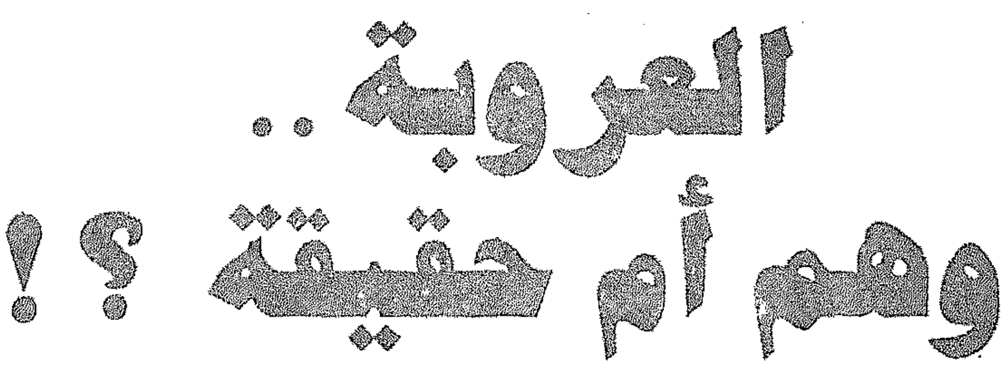
وهؤلاء الذين يزعمون انهم ورثة طه حسين لم يسيروا فى طريق بيانه، ولم يحاكوا حلاوة أدائه، وكان له فى ذلك مستراد ومذهب، فانتماؤهم لطه حسين إذن انتماء كاذب وولاء منقوص.

وأيضا هؤلاء الذين يتحدثون عن التنوير ورموز التنوير، لم يمروا بأدب اعلام هذا التنوير، ولم يسلكوا أطرائقهم في معرفة العربية ورعاية قوانينها فى حسن الاداء وجمال العبارة.

إن الذين يشكون الآن من «الاغانى الهابطة» لاينبغى ان ينسوا ان هذه القضية مرتبطة بألوان الأدب الأخرى، وان البيان كله من باب واحد، فيوم ان كان عندنا ادباء بيان كبار، كالمنفلوطى والزيات، كان عندنا كتاب اغان كبار، مثل احمد رامى وبيرم التونسى وعبدالفتاح مصطفى وحسين السيد، لان كلام الناس ينزع بعضه الى بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وقد انشدتك أيها القارىء الكريم من قبل قول ابن الرومى:

وبعض السجايا ينتسبن الى بعض
ولن تجد مع كثرة الغبار إلا قذى العيون

والآن إذا أردت ايها القاريء العزيز ان تعرف سرّ هذا التردي في الكتابة، ومجافاة حسن البيان، والاعراض عن جمال العبارة، أعجزك أن تردّه الي سبب واحد او سببين اثنين، وإنما هي اسباب كثيرة تداخلت وتشابكت، وسيأتيك حديثها - إن شاء الله - في المقال التالي.



العروبة.. وهم أم حقيقة ؟ !

بقلم : عبد الرحمن شاكر

خمسون عاما مضت على إنشاء جامعة الدول العربية . كان عدد الدول التى اشتركت فى تأسيسها سبعا فقط هى مصر وسوريا ولبنان وإمارة شرق الأردن والعرض والمملكة العربية السعودية واليمن وهى الدول التى كانت تعتبر كذلك من بين أقطار «الأمة العربية» ، بينما كانت جيوش الدول الأوروبية الأجنبية انجلترا وفرنسا على التحديد تمثل أراضى كل تلك الأقطار فيما عدا المملكة العربية السعودية واليمن !

والآن ، وبعد مضى نصف قرن على إنشاء تلك المنظمة الاقليمية ، أصبح عدد أعضائها نيفا وعشرين دولة، المفروض فيها كلها أنها مستقلة ، فيما عدا دولة فلسطين ، التى اقتطعت الدولة الصهيونية التى نشأت بعد إنشاء الجامعة العربية بثلاث سنوات معظم أراضيها ، وتحتل الباقى منها ، وتماطل ، ليس فى إعطاء الدولة الفلسطينية حقها فى الاستقلال فحسب ، بل فى مجرد الإدارة الذاتية لسائر أراضى الضفة الغربية المحتلة.

وقت إنشاء الجامعة العربية ، اختلفت الآراء حولها : فمن قائل إنها خطوة على الطريق ، من أجل توحيد الأمة العربية وخاصة بعد أن يتم جلاء الجيوش الأجنبية عنها ، ويتم استقلال سائر أقطارها ، ومن قائل.. أبدا ! إنها مجرد خطة إنجليزية المنشأ خبيثة ، من أجل أن تكون هذه الرابطة الواهية مابين الأقطار العربية هى الإطار الوحيد والنهائى للعلاقة بينها ، بسد الطريق أمام أية مشاريع وحدوية أخرى فيما بينها ، تكون أكثر طموحا وجدية !

والآن .. وبعد مضى خمسين عاما ، ووصول عدد الدول الأعضاء فى تلك الجامعة إلى ثلاثة أضعاف ما كانوا عليه وقت إنشائها ، واستقلال معظمها وجلاء الجيوش الأجنبية عنها .. الخ ، يثور التساؤل حول مصير جامعة الدول العربية:

هل تبقى أم تذهب بها الرياح التى تحيط بها التى تحيط بها من كل جانب ويطويها الزمن ؟ هل يكون تطويرها هو أداة إنقاذها ، عن طريق إعطائها صلاحيات أكبر ، بما فى ذلك جعل قراراتها ملزمة لجميع الأعضاء وبأغلبية التصويت بدلا من الإجماع ، أم يكون بتحويرها ـ بعد اتساع نطاق عملية التصالح مع إسرائيل ـ بحيث تصبح جامعة شرق أوسطية ؟!!

بيد أن أخطر ألوان تلك الرياح ، بل الأعاصير ، التى تحيط ، ليس بتلك المنظمة الاقليمية وحدها ، بل بالفكرة التى انبعثت تلك المنظمة منها ، وبسببها ، فكرة أن العرب أمة واحدة ، ينبغى أن تكون لهم ـ على نحو أو آخر ـ رابطة تجمعهم .

وليس من الغريب أن يجىء إنكار كون العرب أمة واحدة ، مرة جانب ذوى النزعة الاقليمية ، أو الأنصار الجدد لفكرة «الشرق أوسطية» ، أما أن يجىء هذا الإنكار من جانب دعاة الوحدة العربية أو من يزعمون أنهم كذلك ، فذلك هو الغريب حقا ! من هذا القبيل المقالة التى أنشأها الصديق الشاعر الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى ، بعنوان : «الأمة العربية ... ماضى أم مستقبل؟» ونشرها فى «الأهرام» بتاريخ ١٩٩٥/١/١١ وهى مقالة مدهشة حقا بتضاربها وتناقضها وما تدل عليه .

بادىء ذى بدء ، فأنا ممن يؤمنون بأن من حق الشاعر أن يذهب فى القول كما يحلو له ، ويكون الحكم على كلامه ـ بكل ما قد ينطوى عليه من شطحات ـ من خلال التقويم الفنى لعمله كشاعر ، ولكن الأستاذ حجازى لم ينشىء قصيدة فى هذا المجال ، بل اختار ميدان «النظرية السياسية» وكتب فيها ما كتب ، وأصبح عمله فيها يستحق أن يناقش ، بل يستوجب المناقشة .

وأوضح ما يلفت النظر فى المقال المذكور ، هو أن الأستاذ حجازى قد خلط مابين فكرة الدولة ، وفكرة الأمة حيث ينتقد قولنا «إن العرب أمة واحدة» ، ويعلق على هذه العبارة بقوله : «وهى عبارة صادقة إذا عبرنا بها عن حلم نود تحقيقه، ولكنها كاذبة إذا أردنا أن نصف بها ماهو موجود قائم» . وتأمل كلمة «كاذبة» هذه ، وأسأل نفسك ، إذاً لم يكن العرب أمة واحدة ، فما الذى يجعلهم يحملون حلما واحدا يودون تحقيقه ، ليكونوا صادقين فى قولهم إننا أمة واحدة ؟!

وفى موضع آخر يقول الكاتب : «قلنا إننا لسنا مجرد شعوب شقيقة ، بل عن أمة واحدة ، وزعمنا أن هذه الوحدة قائمة منذ بداية التاريخ ، فهى ليست غاية نحاول تحقيقها لنواجه بها أعباء المستقبل، بل هى فردوس مفقود أو تراث ضائع نحاول أن نسترده وليس بيننا وبين استرداده ، إلا أن نرفع هذه الحدود السياسية التى تفصل بين أقطارنا وما أسهل أن نرفعها ، لأنها ليست حدودا طبيعية ، وإنما هى خطوط مرسومة فرضها علينا الاستعمار ، ومادمنا قد طردنا المستعمرين من بلادنا ، فقد أصبح فى وسعنا أن نمسح هذه الحدود

المصطنعة من خرائطنا السياسية ، ونعود كما كنا أمة «واحدة» .

«هكذا كان القوميون العرب يقولون فى الخمسينات والستينات ، وهكذا كنت أنا شخصيا أقول مؤمنا بما أقول إيمانا لايقبل الشك أو المراجعة»

تعقيبنا على ذلك أن الأستاذ حجازى، حتى فى عز حماسته القومية فى الخمسينات والستينات كما يشهد على نفسه ، لم يكن يتبين الفرق ما بين الأمة والدولة ولايزال لايتبينه حتى الآن ..

وقبل أن نمضى فى هذا الباب ، نتوقف قليلا عند قول الأستاذ حجازى : «زعمنا أن هذه الوحدة قائمة منذ بداية التاريخ وما أظن أن أحدا من القومين العرب أو دعاة الوحدة العربية ، زعم أنها كانت قائمة منذ بداية التاريخ ، فهذه البداية لانعرفها ، ويصعب علينا أن نعرفها على وجه التحديد والدقة ، ولكننا نطمئن إلى القول ، بأن ظهور الأمة العربية على النحو الذى نعرفه الآن ، كان مرتبطا بظهور الإسلام ، وهجرة القبائل العربية إلى سائر الأقطار التى تتكلم العربية الآن وتدين أغلبية أهلها بالإسلام ، دون أن يعنى هذا نفيا لما يذهب إليه بعض الباحثين من أن هجرات عربية كثيرة أيضا إلى بعض تلك الأقطار ، وقد وقعت قبل ظهور الإسلام .

أما حكاية رفع الحدود السياسية التى يشير إليها الكاتب ، فهذا كلام ينطبق على الدول وليس على الأمم ، وذلك هو موضع الخلط الرئيسى فى كلام الأستاذ حجازى فالحدود السياسية يمكن أن تقوم أو ترفع ما بين دول تنتمى إلى أمة واحدة ، أو لاتنتمى ، فمشروع الوحدة الأوروبية ، الذى بدأ برفع الحواجز الجمركية ، وتحقيق السوق المشتركة .. إلخ ، يسعى الآن إلى التوحيد السياسى لدول غرب أوروبا ، بدءا من البرلمان الأوربى رغم أن هذه الدول تتكون من أمم شتى تتكلم لغات مختلفة وتنتمى إلى أعراق متباينة . وتتزعم مشروع الوحدة الأوروبية ألمانيا ، التى هى بالتأكيد أمة واحدة ولكنها كانت إلى عهد قريب ، قبل بريسترويكا جورباتشوف تعيش فى دولتين ، وقبل بسمارك كانت تعيش فى عدة دويلات مستقلة، يقال إنها كانت تبلغ عدة مئات فى العهود الماضية ، أيام كانت «المدينة» الواحدة فى كثير من الأحوال تعتبر دولة مستقلة !

● فكرة الوحدة العربية

وقد حفلت الأدبيات القومية فى الخمسينات والستينات بمقارنات كثيرة مع الوحدة الألمانية والإيطالية .. إلخ ولا أدرى ما إذا كان الأستاذ حجازى ، قد نسيها ، أو أنه لم يكن يعنى بأن يطلع عليها ويكتفى بالحماسة العاطفية فقط لفكرة الوحدة العربية ، وهى بالتأكيد كانت كافية لرجل كانت صناعته الشعر ، قبل أن يتجه إلى التنظير السياسى !

وبالمناسبة ، فإن هناك مصطلحا معروفا فى الأدبيات السياسية فى أوروبا

هو «الأنشيلوس» الذى يعنى توحيد جميع الناطقين بالألمانية ، وهؤلاء ليسوا بقاصرين على سكان ألمانيا فى حدودها السياسية الحالية ، بل يشمل أساسا سكان النمسا، التى تتكلم الألمانية ، وأقطارا أو أجزاء من أقطار أخرى فى شرق أوربا ووسطها . وأذكر هذا المثال لكى أؤكد ضرورة التمييز ما بين مفهوم الدولة ، والأمة . فالأمة تكون لها أكثر من دولة ، والدولة أيضا يمكن أن تضم أكثر من أمة ، والدول الاتحادية المعروفة فى العالم تسمى كذلك ، لأنها تضم أكثر من أمة ، مثل الاتحاد السوفييتى السابق ، بل الاتحاد الروسى القائم حالياً بعد انحلال الاتحاد السوفييتى الذى يقاتل حاليا أمة صغيرة هى شعب الشيشان المسلم ذى الأصول الشركسية ، لكى تبقى جمهوريته جزءا من الاتحاد الروسى !

أما حكاية الفردوس المفقود التى أشار إليها الأستاذ حجازى ، فهى تعنى عند القوميين العرب ، الوحدة السياسية التى كانت تضم العرب بعد ظهور الإسلام وانتشاره فى الأقطار التى تعرف الآن بأنها أقطار عربية إنه يعتبرها الآن نزعة رجعية وذلك شأنه وجزء من تناقضه . ولكننا نقول إنه لم يغير من حال العرب من حيث كونهم أمة واحدة ، أن كانت تجمعهم فى الماضى دولة واحدة أولا تجمعهم ، فقد تبدلت عليهم العهود السياسة ، من عهد الخلفاء الراشدين إلى العهد الأموى (الذى يعتز به بعض القوميين العرب من رفاق الأستاذ حجازى فى الماضى ويعتبرونه هو الفردوس المفقود هنا !) إلى العهد العباسى ، الذى شارك فيه الفرس العرب فى قيادة الدولة الإسلامية ، ثم التمزق الذى حدث فى العهد العباسى الثانى ، بعد غلبة الأعاجم على كثير من أصقاع الدولة ، والذي جعل شاعرا عربيا ضخما مثل المتنبى يقول :

وإنما الناس بالملوك ولاتفلح عرب ملوكها عجم

وفى موضع آخر يقول :

مغانى الشعب طيب فى المغانى
بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتي العربى فيها
غريب الوجه واليد واللسان

● العهد العثمانى واللغة العربية

نستأنف القول ، فنذكر العهد العثمانى الذى كانت قيادة الدولة الإسلامية فيها للترك وأكثر ما اقتربت الدولة الإسلامية فيها للعروبة ، أيام فكر سليمان القانونى فى أن يجعل اللغة العربية هى اللغة الرسمية للبلاد ، ولكنه عجز عن فرض ذلك على أجناده من الترك، حتى جاء العهد الاستعمارى إلى بلادنا ، وحاول أن يفرض لغته على بعض الأقطار العربية ، وخاصة فى الجزائر التى عرفنا منها أدباء جزائريين ، في فترة ثورة التحرير من الاستعمار الفرنسى ــ يكتبون باللغة الفرنسية ينعون إلينا وإلى العالم أنهم منفيون فى لغة أجنبية !

وبدلا من المقارنة التقليدية التى كان يعمد إليها القوميون العرب مع الوحدة الألمانية أو الإيطالية ــ كما تقدم القول ــ

يطالبنا الآن الأستاذ حجازى بأن نكتفى بأن تكون لنا مؤسسة ثقافية مثل وزارة الفرانكفونية في فرنسا ! وظاهر الأمر أن الأستاذ حجازي بعد تجربته الفرنسية ، حيث عاش فترة من حياته فيها ، قد جعلته ينفعل فى بلاد العرب على نحو جعله يفرز بكثير من ظواهرها متى لم يعد يرى غيرها وخلط بينها وبين تجربته القومية السابقة رؤى ضبابية غريبة جدا فى بابها !

إن الوزارة الفرانكفونية فى فرنسا ، قد حلت بنا أعتقد محل وزارة المستعمرات أو شيء من هذا القبيل ، وهى تحرص على بقاء الروابط اللغوية والثقافية مع الدول الناطقة بالفرنسية من المستعمرات السابقة فى أفريقيا أساسا ، والتى ناضلت طويلا للتحرر من الاستعمار الفرنسى ، ولا وجه للمقارنة بينها وبين الأمة العربية التى تسعى إلى الوحدة على صورة من الصور، ومن بينها الجزائر التى كان «التعريب» أى استعادة اللسان العربى واحدا من أهم ملاحم نضالها من بعد الاستقلال ، ولايزال . وإذا كانت هناك فائدة فى كلام الأستاذ حجازى المذكور فهى ذكره أن تلك الوزارة «تعتبر اللغة والثقافة رابطة سياسية» وهذا قول صحيح، وفرنسا تحرص على بقاء تلك الرابطة مع مستعمراتها السابقة لما فيها من فوائد سياسية واقتصادية يصنعها النفوذ اللغوى والثقافى ..

ولكن أيا من الأقطار العربية لم يكن يستعمر قطرا عربيا آخر يفرض عليه لغته، وإنما نشأ الوجود العربي فى تلك الأقطار فى ظروف تاريخية مختلفة جدا الاختلاف ولاسبيل إلى مقارنته مع التجربة الفرنسية أو «الفرانكفونية» وإذا كان لامفر من المقارنة مع فرنسا ، فربما تكون مع تكوين الدولة الفرنسية ذاتها وتوحدها فى مقاطعات اقطاعية متفرقة .

ولا أدرى إذا كان من قبيل المصادفة ، أم التعمد ، أن يكتب الأستاذ حجازى ما كتب ، فى الوقت الذى يدور فيه الحديث عن التقارب الذى تم مؤخراً مابين التيارين العربى والإسلامى فى البلدان العربية لدفع الأخطار التى تحيط «بنا» من كل جانب ، ووضعت كلمة «بنا» بين قوسين ليقرأها من يشاء على هواها ، سواء كان المقصود بها العرب أو المسلمين بصفة عامة .

إن الفارق الأساسى مابين التيارين المذكورين ، هو أن التيار القومى كان لايزال يدعو للوحدة العربية فحسب ، أما التيار الإسلامى فيدعو إلى الوحدة مابين سائر الأقطار الإسلامية بمن فيه العرب.

إن أساس التمييز ما بين التيارين المذكورين ، هو أن الإسلام فى انتشاره قد ترك أثرين مختلفين ، رغم التداخل الشديد فيما بينهما :

الأول : هو مجموعة البلدان التى انتشر فيها الإسلام ، واللسان العربى أيضا ، بحيث أصبح هو لغة البلاد المعنية،

وهى التى نصفها الآن بالبلاد العربية أو أمة العرب (التى ينكرها الأستاذ حجازى الآن بعد تجربته الفرانكفونية!)

الثانى : مجموعة البلدان التى انتشر فيها الإسلام الإسلام ولم يدخلها اللسان العربى بالقدر الكافى لكى يكف الناس فيه رغم اعتنقاهم الإسلام ، عن استخدام لغاتهم الأصلية ، مثل الترك والفرس والهنود (بمن فيهم سكان باكستان وبنجلاديش) وبعض الأقطار الأفريقية ، وأخيرا وليس آخر سكان الجمهوريات الإسلامية فى آسيا الوسطى التى كانت جزءا من الاتحاد السوفييتى واستقلت بعد حله ، وهى تصارع الآن لاسترداد هُويتها الإسلامية ، التى فقدت منذ عهد القياصرة الروس إلى عهد البلاشفة .

وربما كان من أهم عوامل التقارب مابين التيارين القومى والإسلامى ، هو طروج الجمهوريات المذكورة من الاتحاد السوفييتى ، بحيث تنبه القوميون العرب ، إلى جدارة الاهتمام بهذا التطور ، باعتباره امتدادا لامراء فيه لظل العرب ، ويعتبر من نواح كثيرة تعويضا عن كثير من الخسائر والفواجع التى لحقت ببلادنا وفى مقدمتها الغزو الصهيونى ، وظهيرا محتملا فى مواجهة أخطاره .

ولعل كلا من التيارين القومى والإسلامى ، قد تبينا العلاقة الراسخة ما بين العروبة والإسلام من حيث كونهما وجهين لعملة واحدة .

فإذا ما قامت وحدة عربية ، فليس من المعقول أن نرفض طلب أية دولة إسلامية الانضمام إليها ، على أساس أن لغتها الرسمية سوف تكون بالضرورة هى اللغة العربية ، لغة الكتاب والسنة ، ولعل انضمام دول أفريقية الأصول مثل الصومال مثلا إلى جامعة الدول العربية ، قد جاء من هذا الباب .

والعكس صحيح ، فإذا ما قامت وحدة إسلامية ، فإن من طبيعة الأمور أيضا أن تكون لغتها الرسمية ــ كما أراد سليمان القانونى من الماضى ــ هى اللغة العربية ، وغير معقول أن تستمر فى استخدام لغات أوروبية للتفاهم مابين المسلمين كاستخدام الإنجليزية والفرنسية فى مؤتمرنا الإسلامى الراهن !

والعروبة فى النهاية لسان ، كما علمنا الرسول الكريم في القول المأثور عنه : «إن العروبة ليست بأب لأحدكم ولا أم ، إنما العروبة لسان»!

وأخيرا ، فإن من الأنباء التى نشرت مؤخرا القرار الذى أصدرته الحكومة الاسرائيلية بضرورة أن يتعلم كل أبناء اليهود فى تلك الدولة اللغة العربية ..

إن الصهاينة بهذا القرار إنما يحلمون بأن يكون فى وسع أبنائهم أن يتعاملوا بكفاءة أبناء الشعوب العربية ، بحيث يمكنهم أن يسيطروا عليهم وعلى مقدراتهم ومن باب التحدى ، نحلم نحن أبناء الأمة العربية ، بأن لساننا سوف يطوى كل دخيل على هذه الأمة إذا ما شاءت الأقدار أن يعيش طويلا بيننا ، واليهود ليسوا استثناء من ذلك ، شريطة أن نبقى واعين لأنفسنا ، ولأصالة وجودنا وثقافتنا ، وأننا كنا ، ولانزال أمة واحدة ! بيد أن هذا التحدى التاريخى له شروط أخرى ليس هذا موضع تفصيلها .

سيرة ذاتية

محنة الكاتب المؤرخ



بقلم : مصطفى نبيل

أي بيان ، وأي ثراء سيحصل عليه الباحث عندما يعكف على مؤلفات جلال الدين السيوطى ويقرؤها جميعا ، وما أكثرها ، سيظهر له جليا ثقافة ومعارف عصر بأكمله ، حكا ورموزه ومفكريه ، ويتبين الثابت والمتغير فى الحياة المصرية ، ويعرف مكانة مصر يوم كانت القاهرة عاصمة الدنيا ، ويلمس حياة مصر وشعبها خلال أيام ازدهارها .

وتتنوع وتتعدد كتب جلال الدين من الفقه والحديث الى الأدب والتاريخ، مع اهتمام خاص بمصر وأحوالها.

وتلمس في كتاباته المختلفة شذرات من سيرته الذاتية، وترى في سيرته أزمته ومحنته وهى تبعد كثيرا عن أزمة المفكر فى كل عصر. لقد خلف لنا تراثا هائلا.

وألا يثير عجبك وانت تقرأ ما كتب فى القرن العاشر الهجرى - الخامس عشر الميلادى - من فتـ تحرم البناء على النيل لما فى ذلك من حرمان للغير من التمتع بسحره، وهى فتوى الشيخ نقلها ، ابن أياس.. «أفتى الشيخ جلال الدين السيوطى بأنه لايجوز البناء على ساحل الروضة، لأن الاجمـ منعقد على منع البناء فى شطوط الانهار الجارية».

ولايزال العديد من مؤلفاته مخطوطات موزعة على مكتبات العالم ومتاحفه، وبعضها يتكون مـ آلاف الصفحات وبعضها الآخر رسائل قصيرة في موضوعات بعينها. وترك لنا الشيخ ترجمة موزعـ علي عدد من كتبه، الجزء الرئيسي منها فى كتابه «حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة وأجزاء منها فى كتابه «نزول الرحمة فى التحدث بالنعمة». وفى كتاب «طبقات المفسرين».

يقول فى بداية ترجمته أنه يقتدى فى الترجمة لنفسه بالمحدثين والمؤرخين قبله، فقل أن ألف أحد منهم تاريخا إلا وذكر ترجمته، وممن وقع له ذلك، عبد الغافر الفارسى فى كتابه تاريخ نيسابور، وياقوت الحموى فى كتابه معجم البلدان، ولسان الدين الخطيب فى كتابه تاريخ غرناطه، والحافظ بن حجر فى كتابه «قضاة مصر».

وهذه الترجمات ليست مثل ما يكتب اليوم في السير الذاتية والاعترافات، وانما يتجنب معظمها البوح بالمشاعر الدفينة، ويخفت فيها أثر المرأة سواء كانت حبيبة أم زوجة.

يقدم جلال الدين نفسه قائلا.. «مؤلف هذا الكتاب - حسن المحاضرة - هو عبد الرحمن بن الكمال ابى بكر السيوطى، ويلقب بجلال الدين ويكنى بأبى الفضل. والدى الإمام كمال الدين، ولد بسيوط وجاءت نسبته الى اسيوط من قبل والده الذى ولد بها وتولى القضاء قبل انتقاله إلى القاهرة،.ثم يذكر.. أن جده الأعلى كان من المتصوفة ومشايخ الطرق، ومن خلفوه من أجداده كانوا من أهل الوجاهة والرياسة، ومنهم من ولى الحكم، ومن ولى الحسبة، ومن اشتغل بالتجارة، ومن بنى مدرسة بأسيوط، أما أبوه فكان فقيها على مذهب الشافعى، ولكن اسرته لم تنجب من العلماء سوى والده.

ولد جلال الدين فى القاهرة في رجب ٨٤٩ هـ - أكتوبر ١٤٤٥ م، وتوفي والده وهو دون السادسة، فتولى تربيته جماعة من العلماء أصدقاء والده، وابدى الصبى نجابة وذكاء ملحوظا، فحفظ القرآن وهو فى الثامنة، وشرع فى الاشتغال بالعلم منذ بداية سنة ٨٦٤ هـ ، أى وهو فى نحو الخامسة عشرة.

ويروى في ترجمته إنه شرع في التاليف منذ سنة ٨٦٦ هـ أى حين بلغ السابعة عشرة.

«.. وألفت في هذه السنة «شرح الاستعاذة والبسملة»، واوقفت عليه شيخنا علم الدين البلقيني فكتب عليه تقريظا».

ووصل عدد أساتذته الى واحد وخمسين شيخا، وترجم لهم جميعا، وفى سيرته انه اخذ الطب عن محمد بن ابراهيم الدوانى الذى قدم من بلاد الترك، ويقول «.. أما الحساب فأعسر شىء علىّ وابعده عن ذهنى، وإذا نظرت فى مسألة تتعلق بعلم الحساب فكأنما أحاول جبلا أحمله».، وهذا يعنى ان ثقافة عصره لم تكن تقتصر على العلوم الفقهية، وأن القاهرة كانت مقصد العلماء من كل ارجاء العالم السلامى.

وتلاحظ ايضا في سيرته انه بين من تعلم عليهن بعض النساء ، فأخذ الحديث عن هاجر بنت محمد المصرية.

ويفخر جلال الدين بعلمه ولا يدعى التواضع المزيف.. «رزقت التبحر فى سبعة علوم، التفسير والحديث والفقه والنحو والمعانى والبيان والبديع على طريقة العرب البلغاء لا عن طريقة العجم وأهل الفلسفة (!)، والذى اعتقده أن الذى وصلت اليه من هذه العلوم، لم يصل إليه ولاوقف عليه أحد من أشياخى ، فضلا عمن هو دونهم ... ولو شئت أن اكتب فى كل من هذه العلوم مصنفا بأقوالها وأدلتها النقلية والقياسية ومداركها ، ونقوضها وأجوبتها، والموازنة بين اختلاف المذاهب فيها لقدرت على ذلك» .

ولايخفى حماسه لوطنه ، بل إنه يرى أن مصر صاحبة فضل على العلم ، ويرى أن أربعة من مجددى دين هذه الأمة فى القرون الثمانية الهجرية كانوا من المصريين ، ويتمنى أن يكون المبعوث على رأس المائة التاسعة من المجددين من أهل مصر .

ولم يكتم أمنيته بأن يكون هو المجدد على رأس المائة التاسعه ، ويرد على من أنكر عليه هذه الدعوة بقوله «.. فإن ثمة من ينفخ أشداقه ويدعى مناظرتى وينكر علىّ دعوى الاجتهاد والتفرد بالعلم على رأس هذه المائة، ويزعم أنه يعارضنى ويستجيش علىّ بمن لو اجتمع هو وهم فى صعيد واحد، ونفخت عليهم نفخة واحدة صاروا هباء منثورا !

● رحلاته فى بر مصر

والعلم ليس فى الكتب وحدها إنما فى التجوال ، ولم يكتف جلال الدين برحلاته فى بر مصر ، والتى زار خلالها الإسكندرية والفيوم وأسيوط ودمياط والمحلة وغيرها، والتقى بعلمائها، وإنما سافر سنة ٦٨٧ هـ إلى الحجاز لأداء فريضة الحج ، واتجه شمالا إلى الشام وصعد جنوبا إلى اليمن، وضرب فى أرض الله الواسعة حتى وصل الهند وزار أيضا المغرب وبلاد التكرور (أفريقيا الإسلامية) وماحولها .

يقول جلال الدين فى سيرته... «إننى رجل حبب الله إلىّ العلم والنظر فيه، دقيقه وجليله ، والغوص على حقائقه، والتطلع إلى دقائقه ، والفحص عن أصوله، وجبلت على ذلك.. وقد أوذيت

أذى كثيرا من الجاهلين والقاصرين، وذلك سنة الله فى العلماء والسابقين.. » خالفنى أهل عصرى فى خمسين مسالة فالفت فى كل مسالة مؤلفا بينت فيه وجه الحق»

ويقول.. «كملت عندى آلات الاجتهاد بحمد الله ،أقول ذلك تحدثا بنعمة الله لا فخراً وأى شىء فى الدنيا حتى يطلب تحصيلها فى الفخر ، وقد أزف الرحيل، وبدأ المشيب وذهب أطيب العمر» وله كتاب اسمه «مشتهى العقول فى منتهى المنقول » وهو يتضمن أحسن ماقيل من كل شىء.

وعناوين مؤلفاته جذابة وذات دلالة خاصة، مثل «تنبيه الغبى إلى تبرئة ابن عربى» و «منهل اللطايف فى الكنافة والقطايف» و«حاطب ليل وجارف سيل» و« تحفة الكرام بأخبار الأهرام» و«تاريخ أسيوط» و«الشماريخ فى علم التاريخ» و«درالسحابة فيمن دخل مصر من الصحابة» و«ريح النسرين فيمن عاش من الصحابة مائة وعشرين» ، و « الرحلة الفيومية » و « الرحلة الدمياطية» .

ولما بلغ السيوطى الأربعين من عمره ، لزم التجرد للعبادة، والانقطاع لله تعالى والتفرغ للعلم، والإعراض عن الدنيا وكتابة معظم مؤلفاته، وكان الأمراء يأتون إليه ويقدمون له الهدايا فيردها ، وطلبه السلطان مرارا فلم يستجب له ، وألف فى ذلك كتابا يسماه «ما وراء الأساطين فى عدم التردد الى السلاطين».

ويعتبره د. شوقي ضيف اعجوبة من أعاجيب مصر فى أواخر عصرها المملوكى، فهو حقا احد العلماء الكبار الذين ظهروا فى العصور الوسطى، وتكاد تكون مؤلفاته دائرة معارف تضم العلوم الشرعية والادبية والتاريخية.

ويقول عنه على باشا مبارك انه من أعظم جامعى المصنفات، ومصنفى الموسوعات.

ويقال انه كان يعاونه فريق من العاملين في التلخيص والتهذيب والتصنيف، الأمر الذى جعل آثاره كثيرة.

حقا.. إن ما انجزه السيوطى وحده يحتاج اليوم الى أجهزة ضخمة ومؤسسات كبيرة فقد قدم مسحا علميا شاملا جمع خلاله المتناثر من الفكر العربى، ووازن وقارن واختار وقدم لنا أعمالا تعتبر تصفية للكتب السابقة عليه، لذلك مازال السيوطى يقدم المادة العلمية للعديد من الابحاث والرسائل العلمية.

● إنقاذ الحضارة

ويحتمل أنه لولا ماقام به لاندثرت بعض الكتب القديمة، وما بقيت المصادر العلمية التى كان للسيوطى فضل حفظها، وخاصة إذا تذكرنا سقوط بغداد أمام التتار، وادراك العلماء المصريين أن خير وسيلة ينقذون بها الفكر هي جمع المواد التى يتالف منها في كتب على شكل دوائر معارف.

يومها أصبحت مصر حامية للحضارة، قصدها كبار العلماء، وأشار الى ذلك د. طه حسين فى كتابه شوقى وحافظ. «.. كانت العجمة والجهل يدفعان الادب العربي من الشرق الى مصر - غزو التتار - وكانت الصليبية والجهل يدفعان من الغرب الى مصر - سقوط الاندلس - وكانت مصر ثابتة تستقبل ما يأتيها من الشرق وتستقبل ما يأتيها من المغرب، فتؤويه وتحميه وتحوطه وتتيح له أن يحيا ويثمر، وكذلك ظلت معه رافعة لواء الحياة الاسلامية والادب العربى، تظل به العلماء والادباء حتى جاء سلطان الترك العثمانيين واغارته.

وكان السيوطى أحد رموز هذه المرحلة، وها هو ذا يذكر فى كتابه «حسن المحاضرة» اسماء مئات من العلماء سطعوا فى سماء مصر.

● قلعة قايتباي

ونجد من ترجمته أنه ولد وشب فى منتصف القرن التاسع، أى فى عصر المماليك الشراكسة، وأعمال السيوطى الفكرية توازى ما تشاهد، وأنت تقطع شارع صلاح سالم، وتقف مدرسة وجامع قايتباى شامخة بجمال عمارتها وخطوطها وتعبيرها الفنى الخلاب، أو عندما ترى على شاطىء البحر في الاسكندرية قلعة قايتباى..

دخل العثمانيون مصر بعد موت السيوطى بنحو اثنتى عشرة سنة، وعاصر ثلاثة عشر سلطانا مملوكيا. عمر منهم في الحكم لبضعة عشر عاما السلاطين الثلاثة، الملك الظاهر جقمق (٨٢٤ ـ ٨٥٧ هـ)، والسلطان الاشرف قايتباى (٨٧٢ هـ ـ ٩٠١ هـ)، أما السلطان الثالث فهو آخر السلاطين المماليك قنصوه الغورى.

وأعماله تعبير عن عصر بلغت فيه مصر الذرى، ولكنها بدأت التدهور والانحدار، فإذا «عمارة اليمنى» قد عاش انهيار العصر الفاطمى، فقد عاش «جلال الدين» بداية انهيار الد المملوكى، يوم كانت القاهرة تحكم بلادا شاسعة، وامتدت حدودها الشمالية حتى شمال سوريا واعالى الفرات وشرقى آسيا الصغرى، وفرضت سيطرتها على ملطية (مالطا)، ووصلت قوتها الى أن أحد ملوك الهند بعث الي الخليفة العباسى بمصر يطلب منه تفويضا ليكسب ملكه الشرعية، واستجاب له السلطان الناصر والخليفة وبعثا اليه ما يطلب مع رسول خاص.

وجلال الدين أحد مؤرخى مصر المملوكية، وربما احتل مرتبة تالية بين المؤرخين بعد المقريزى، ويعبر المقريزى عن دوافع كتابة تاريخ مصر بقوله: «كانت مصر هى مسقط رأسى، وملعب اترابى، ومجمع ناسى، ومغنى عشيرتى.. أرغب فى معرفة اخبارها واحب الاسراف علي الاغتراب من آبارها، وأهوى مساءلة الركبان عن سكان ديارها».

وقد توفى المقريزى قبل ولادة السيوطى بثلاث سنوات، ويكبر ابن إياس بأربع سنوات.

● محنة عالم

ودائما ما يدفع المفكر ثمن الخلل القائم في مجتمعه، وهذا ما حدث للشيخ جلال الدين، عندما وقعت حادثة قلبت حياته رأسا على عقب، وهى مثل العقدة الدرامية في الرواية التقليدية، أ الى اعتزاله الناس، واعتكافه ورفضه لقاء حتى اصحابه، وإغلاق نوافذ بيته التى تطل على نهر النيل، وكأنه لم يكتف بخصام أهل مصر فخاصم نيلها بعد أن تنكر له تلاميذه وقراؤه، وتجاهل مواهبه، واتهموه بسرقة أعماله وانكروا عليه رغبته فى اقرار النظام فى المدرسة البيبرسية، ولم يراعوا علمه ومكانته عندما ألقوه فى الفسقية، وهو بعمامته وملابسه حتى كادوا يفتكون به.

هذا بعد أن تسللت المشاكل الي حياته الهادئة، فقد عين مدرسا للفقه بالمدرسة الشيخونية، ثم جلس لاملاء الحديث الشريف والافتاء في جامع ابن طولون ، وكان توليه مشيخة الخانقاه البيبرسية التي كانت اكبر خوانق القاهرة واغناها، والتي أقامها الظاهر بيبرس قبل أن يلى السلطنة، يعيش بها أربعمائة صوفي، وبرباطها مائة من الجند، والفقراء من الناس الذى قعد بهم الوقت، وجعل بها مطبخا يفرق على كل منهم في كل يوم الطعام، ووقف عليها ضياع بدمشق وحماة ومنية المخلص فى الجيزة واراضى فى الصعيد والوجه البحرى.. وهو نظام قديم يطلق

عليه اليوم الجمعيات الأهلية التى لا تهدف للربح، والاوقاف تضمن لهذه الجمعيات الاستمرار في القيام بمهامها، وتدهش كيف يلغى هذا النظام، فما احوجنا اليه بعد أن ألغى في الخمسينيات، وأطالب أن يعود حتى نتواصل مع الماضى في جانبه المشرق..

نعود الي محنة السيوطى، يرويها ابن إياس.. «اسند الخليفة عبد العزيز مشيخة الخانقاه البيبرسية أكبر الخانقات واغناها في مصر، وزكاه حتى صدر له مرسوم ثم عهد الخليفة لجلال الدين بوظيفة جديدة، فجعله قاضى القضاة، أى قاضيا على جميع القضاة، يولى منهم من يشاء ويعزل منهم من يشاء.. ولما بلغ القضاة ذلك شق عليهم واستخفوا به، وقالوا: ليس للخليفة مع وجود السلطان حل ولا ربط ولا ولاية ولا عزل، ولكن استخف الخليفة بالسلطان لكونه صغيرا، فلما قامت الالسنة علي الخليفة رجع وقال: إيش كنت أنا..؟ الشيخ جلال هو الذى حسن لى ذلك، وقال.. هذه كانت وظيفة قديمة وكان الخلفاء يولونها من يختارونه من العلماء، وبعث واسترد العهد الذى كتبه للسيوطى، وكادت أن تكون فتنة كبيرة!

وظل السيوطى شيخا علي الخانقاه والمدرسة البيبرسية حتى تولى السلطان طومان باى، فاشتعلت الثورة ضد الشيخ ، حتى كادوا يقتلوه وحملوه بأثوابه ورموه فى الفسقية.

ويفسر الشعرانى سبب هذه الثورة في ترجمته للسيوطى بقوله .. «كان أصل ذلك أنه أمرهم بمعروف لما تولى الشياخة على الخانقاه، فرآهم لايحضرون لا بأنفسهم ولا بأبنائهم ، ولهم عبيد وبغال وسرارى واموال، فقال الشيخ:

شرط الواقف أن الخبز والجواميك إنما هى للفقراء المحتاجين الذين اجتمعت فيهم شروط الصوفية.. فتجمعوا على الشيخ وضربوه ورموه فى الميضة بثيابه فعزل نفسه وحلف ألا يسكن مصر، وانتقل من منزله بجوار جامع ابن طولون الى منزله بروضة المقياس، وهجر التدريس واعتزل الناس وألف كتابا سماه «التنفيس فى ترك الفتيا والتدريس»، وضاق الشيخ ذرعا بمعاملة الناس، ورأى فى طبعهم الجفاء، وحتى الذين يدعون العلم وجد فيهم الاثرة والحسد والافتراء».

ويظهر في الكثير من كتابات جلال الدين اثر هذه الوقائع عليه. يقول .. «أما التدريس فثلاث طبقات، طبقة اولى كانت خيرا صرفا، وطبقة ثانية، تعرف وتنكر وتذم وتشكر، وثالثة ما اكثر شرها، فإن صبرت حتى تاتى طبقة رابعة، وفرقة مروعة أوشك أن يأتى بعد هؤلاء حثالة الرجال وفراخ يأجوج ومأجوج..؟!

وكتب فى عزلته «المقامة اللؤلؤية» والذى كتبها وكأنه يعزف نغما ممزوجا بالاسى والالم.. «أليس هذا زمان الصبر؟ الصابر فيه كقابض على الجمر».

وما من آيمة إلا وقد أمر النبى صلى الله عليه وسلم بأن يلزم العالم عندها خاصة نفسه، وتجلس في بيته ويسكت، ويدع أمر العوام فى ذلك الشح المطاع ودنيا مؤثرة وهوى له ذو اتباع، واعجاب كل ذى رأى برأيه.. وكثر القائلون بالزور والشهود.. وتعلم المتعلم لغير العمل وكأن التفقه للدنيا وليس له في الآخرة أمل، وأهين الكبير وقدم عليه الصغير، ورفعت الاشرار، ووضعت الاخيار، فلا يتبع العليم، ولا يستحيا من الحليم.. واستعلى الجهال علي العلماء. وقهر السفهاء الحلماء، وولى الدين غير أهله، وظهر الغمش من كل جاهل على قدر جهله، هذه امارات وردت فى أحاديث صحاح، وآيات جاءت بها سنن اضوأ من فلق الصباح.. فلنجلس في البيوت ولنلزم السكوت، ولنتق الله فى خاصة انفسنا .. وكم من عالم قبلى قد قبل هذه الوصية إذ رأى ما ليس

له به قبل، وترك الافتاء والاقراء، واقبل على خاصة نفسه والعمل، وقد اقتديت بهم ونعم القدوة، ولم اسلم مع ذلك ممن يولينى أذى ومقتا، ويرمينى كذبا وبهتا».

ويقول فى موضع آخر.. «قصارى أمر أحدهم أن طول كمه وكبر العمة. وسرح لحيته وحسن هيئته، ثم حفظ دست فجور ليكابر.. فلما رأيت نظام العلم قد فسد، وسوق الفضل قد كسد، ووقع التساوى وباليته، بل تقديم الهر على الاسد، والحض على البسد، وامتلأ كل جسد بالحسد، وسار الجاهل بما اليه وسد».

وهذا العصر الذى يعانى منه جلال الدين السيوطى هو كل العصور، ولا تكاد قصته أن تكون بعيدة عن العصر الذى نعيش فيه، ونلحظ الكثير من اوجه التشابه بينه وبين وجوه فى عصرنا، مثل وجه الشبه بينه وبين الاستاذ عباس محمود العقاد، ليس فقط في أن كتابة كل منهما كتابة موسوعية، ولا في اعتزاز وفخر كل منهما بنفسه، ولكن فى أن كل منهما تعرض لمحنة قاسية، فألقى يوما بعباس العقاد فى السجن بحجة انه عاب في الذات الملكية، وألقى بالسيوطى وهو شيخ المدرسة في الفسقية!

وهناك تشابه أيضا بين جلال الدين السيوطى وبين د. جمال حمدان، فكلاهما تدور معظم كتاباته عن مصر، شخصيتها وتاريخها ونيلها وزراعتها وناسها، وكلاهما اعتكف واعتزل الناس، عندما لم ينل ما توقعه من تقدير، فتخطت الجامعة د. جمال حمدان فى الترقية، وعزل السيوطى عن منصبه كقاضى القضاة.

● السيوطى والسخاوى

وأحد أسباب ما عانى منه السيوطى هى تلك الخصومة الحادة التى قامت بينه وبين السخاوى، فتبادلا الحملات والاتهامات، وأساء كل منهما للآخر وشوه صورته، ونال من سمعة العلماء والفقهاء وهذا النوع من الخصومات يقوم - عادة - فى إطار منافسات واحقاد ابناء المهنة الواحدة، فكلاهما من ارباب القلم، وكلاهما كاتب مصرى، وان كان احدهما صعيديا من اسيوط والآخر من سخا فى الوجه البحرى، وكلاهما احد علمات عصره، ولعل الظلم وقع على كليهما لانهما ظهرا في عصر واحد، ألم يظلم الشاعر حافظ ابراهيم لانه ظهر فى عصر شوقى؟! وهو يحتاج لعصر وحده .

اتهم السخاوى السيوطى باختلاس بعض كتبه من تصانيف ابن حجر، ورماه بالسطو على كتب المكتبة المحمودية وادعائها لنفسه بعد أن غير فيها وبدل وقدم واخر، واتهمه.. «بالهوس والترفع حتى على أمه..! وأن جلوسه مجالس الشيوخ للاملاء والاسماع لم يتأت لجدارته، بل كان التماسا ممن يبلغه ذلك من ذوى الفضل والجاه من الشيوخ والاعيان». ويقول. «. ليته إذا اختلس لم يمسخها ولو نسخها على وجهها لكان انفع».

ورد السيوطى على السخاوى الصاع صاعين، واتهمه فى كتابه «نظم العقيان» بانه سلق فى معجمه اعراض الناس، وملأه بمساوىء الخلق» .. ثم كتب رسالة حادة لاذعة بعنوان. «الكاوى على تاريخ السخاوى» رمى فيها السخاوى بكل نقيصة بما فيها الجهل وضعف الرواية!

وبعد أن ظهر الظلم البين الذى وقع على جلال الدين السيوطى، سعى اليه بعض العلماء ومنهم الشيخ القسطلانى الذى توجه الى بيته في جزيرة الروضة حافيا، قاطعا المسافة بين القاهرة وجزيرة الروضة، ودق باب السيوطى، فرد من أنت ؟ .

فقال: أنا القسطلانى جئت اليك حافيا ليطيب خاطرك، ولم يفتح له الشيخ الباب واكتفى بالرد عليه وقوله.. قد طاب!

وفى أدبيات هذه الفترة اطراف من هذه المعركة، ووقف الكثير من العلماء الى جانب السيوطى، فيدافع عنه ابن اياس ويقول: «كان عالما فاضلا بارعا في الحديث وغيره من العلوم، وكان كثير الاطلاع ، نادرة في عصره، بقية السلف وعمدة الخلف، بلغت مصنفاته نحو ستمائة وكان في درجة المجتهدين في العلم والعمل».. «أما السخاوى فقد ألف تاريخا فيه كثير من المساوىء في حق الناس من تصغير الكبير وتحقير الصغير».

كما وقف الي جانبه الامام الشوكانى، وذكر أن السخاوى متحامل على اكابر أقرانه، ولا يسلم غالبهم منه، وذكر فضل السيوطى فى العلم، لكنه لم يسلم من حاسد لفضله، وجاحد لمناقبه، فالسخاوى – وهو من اقرانه ـ ترجم ترجمة ظالمة غالبها ثلب فظيع وسب شنيع، وانتقاص وغمط لمناقبه تصريحا وتلويحا، ولا جرم فذلك دأبه فى جميع الفضلاء من أقرانه، وقد تنافس هو وصاحب الترجمة. وليعرف المطلع على ترجمة هذا الفاضل انها صدرت من خصم له غير مقبول عليه.. أما القول انه مسخ كذا، واخذ كذا فليس بعيب فإن هذا مازال دأب المصنفين، يأتي الآخر فيأخذ من كتب من قبله فيختصر أو يوضح، او يعترض او نحو ذلك من الاغراض التى هى الباعثة على التصنيف، ومن ذاك الذى يعمد إلى فن قد صنف فيه من قبله فلا يأخذ من كلامه وهذه مؤلفاته على ظهر البسيطة محررة احسن تحرير، ومتقنه ابلغ اتقان.

وصف مصر

تعتبر أهم كتب جلال الدين السيوطى، هو «كتاب حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة» وأهمية الكتابة من اهمية مصر وشعبها فتناول فيه كل ما يتعلق بمصر، وهو شبيه بكتاب «شخصية مصر» للدكتور جمال حمدان.

ويظهر السيوطى متعدد المعارف كثير المواهب، ونستعرض هذا الكتاب عملا بفكرة المثل القائل إن تحليل قطرة من البحر تكشف مكوناته وكتاب حسن المحاضره يظهر أهمية كتبه العديدة.

وهو مؤلف كبير يقع في مجلدين، يتحدث فى أولهما عن ذكر مصر في القرآن والحديث والاثر، وذكر من دخلها من الانبياء وتاريخها القديم كما ترويه الحكايات والاساطير المتداولة، ويصل الى ذكر عجائبها مثل الاهرام ومنار الاسكندرية ثم يسجل قصة فتح مصر، ويستعرض خططها ويقدم جزءا من كتاب له هو «درر الصحابة فيمن دخل مصر من الصحابة»، ويعدد من كان بها من الائمة المجتهدين وأئمة القراءات، وأئمة النحو، وأرباب المقولات والحكماء والوعاظ والمؤرخين والشعراء والادباء ثم الامراء والسلاطين وقضاة مصر، ويستعرض معالم مبانيها : الجوامع والمدارس والتكايا والنيل وأحواله ومواسمه وجزائره، ويتأمل اشجار مصر ورياحينها والازهار والفواكه والمحاصيل الموجودة بها، ويذكر التقسيم الادارى ورتب الاحداث على طريقة أهل زمانه على حسب توالى السنون، وهو كتاب يضم مجمل المعارف عن مصر في وقت كتابته ويقدم تسجيلا شاملا للعلماء والمفكرين عن رجالات مصر، حتى أواخر القرن التاسع الهجرى،

كتبه فى أسلوب سهل وعبارة واضحة، وهو أهم وأقيم كتب السيوطى التاريخية.

ويصف في كتابه مصر، وصفا بليغا عندما يقول: «بقاعها كثيرة، وكانت مدنا متقاربة على شطى النيل كأنها مدينة واحدة، والبساتين خلف المدن كأنها بستان واحد، والمزارع من خلف البساتين والانهار بقناطر وجسور، حتى أن الماء يجرى تحت منازلهم وافنيتهم، يحبسونه متى شاءوا ويرسلونه متى شاءوا وكانت البساتين بحافتى النيل من اوله الى آخره مابين أسوان ورشيد تخرج المرأة حاسرة لا تحتاج الى خمار لكثرة الشجر، تضع المكتل (الوعاء) على رأسها فيمتلىء مما يسقط فيه من الشجر، وأهل مصر مابين قبطى ويونانى إلا أن جمهورهم قبط...».

● نهر النيل

ومايكتبه السيوطى عن نهر النيل هو جزء من المعرفة العامة في زمانه، وقدم السيوطى معرفة لا بأس بها عن النهر ومنابعه، ويقول د. رشدى سعيد في كتابه «نهر النيل» ظل الناس فى مصر لوقت طويل لا يعرفون المنبع الذى تأتى منه مياه النهر التى يعيشون عليها، ولا سبب ارتفاعها كل عام، فقد ظلت هذه أمورا غامضة تغلفها الاساطير والطقوس.. وعلى الرغم من تقدم مصر الكبير.. فإن احدا لايبدو انه استطاع أن يتتبع النهر حتى منابعه إلا فى القرن التاسع عشر الميلادى»..

ولكن هاهو كتاب السيوطى في القرن الخامس عشر الميلادى يقدم معرفة لا بأس بها عن النهر، يقول: «انبعاث نهر النيل من جبل القمر وراء خط الاستواء.. من عين تجرى منها عشرة انهار كل خمسة منها تصب فى بحيرة كبيرة تسمى بحيرة «كورى» فإذا خرج منها النهر يشق بلاد كورى ثم بلاد «ننه» بين كاتم والنوبه، فإذا بلغ دنقله عطف من غربها الى الغرب وانحدر الى الاقليم الثانى (المنطقة المدارية) فيكون على شاطئيه عمارة النوبة وهناك جزائر متسعة عامرة بالمدن والقرى..

ثم يشرف إلى الجنادل :

ويقول عن الاهرام.. «إن من عجائب مصر مابجانبها الغربى من البنيان المعروف بالاهرام، وعددها ثمانية عشر هرما، منها ثلاثة بالجيزة مقابل الفسطاط.. ومن عجائب الدنيا الهرمان، وهما أطول بناء واعجبه ليس على الارض بناء أطول منهما، وإذا رأيتهما ظننت انهما جبلان موضوعان.. احب المأمون ان يعلم مافيها فأراد فتحها ففتحت الثلمة «الفتحة».. فلما انتهوا الى آخر الحائط وجدوا خلف الثقب مطهرة من زبرجد اخضر.. ووجدوا داخله بئرا مربعة وفى تربيعها اربعة ابواب.. يفضى كل باب منها الى بيت فيه أموات بأكفانهم ووجدوا فى رأس الهرم تابوتا فيه حوض من الصخر، وفيه صنم كالآدمي، وفى وسطه انسان عليه درع من ذهب رصع بالجواهر، وعلى صدره لاقيمه له، وعند رأسه حجر ياقوت كالبيضة عليه كتابة لايعلم احد فى الدنيا ماهى!

ويورد وصفا لمصر على لسان ضياء الدين بن الاثير..

«شاهدت منها بلدا يشهد بفضله على البلاد، ووجدته هو المصر وما عداه فهو السواد، فما

رآه راء إلا ملأ عينيه وصدره، ولا وصفه واصف إلا علم انه لم يقدر قدره وبه من عجائب الاثار مالا يضبطها العيان، فضلا عن الاخبار، ومن ذلك الهرمان اللذان هرم الدهر وهما لايهرمان»..

ويعدد السيوطي في موسوعته الفقهاء والعلماء والادباء والمؤرخين، يصف الفقيه عز الدين بن عبد السلام، صاحب الفتوى بضرورة بيع السلطان في السوق حتى يعتق ويكتسب حكم الشرعية، ويقول.. إنه كان مع شدته في الحق وصلابته، حسن المحاضرة بالنوادر والاشعار يحضر السماع (الاغاني) ويرقص فيه.

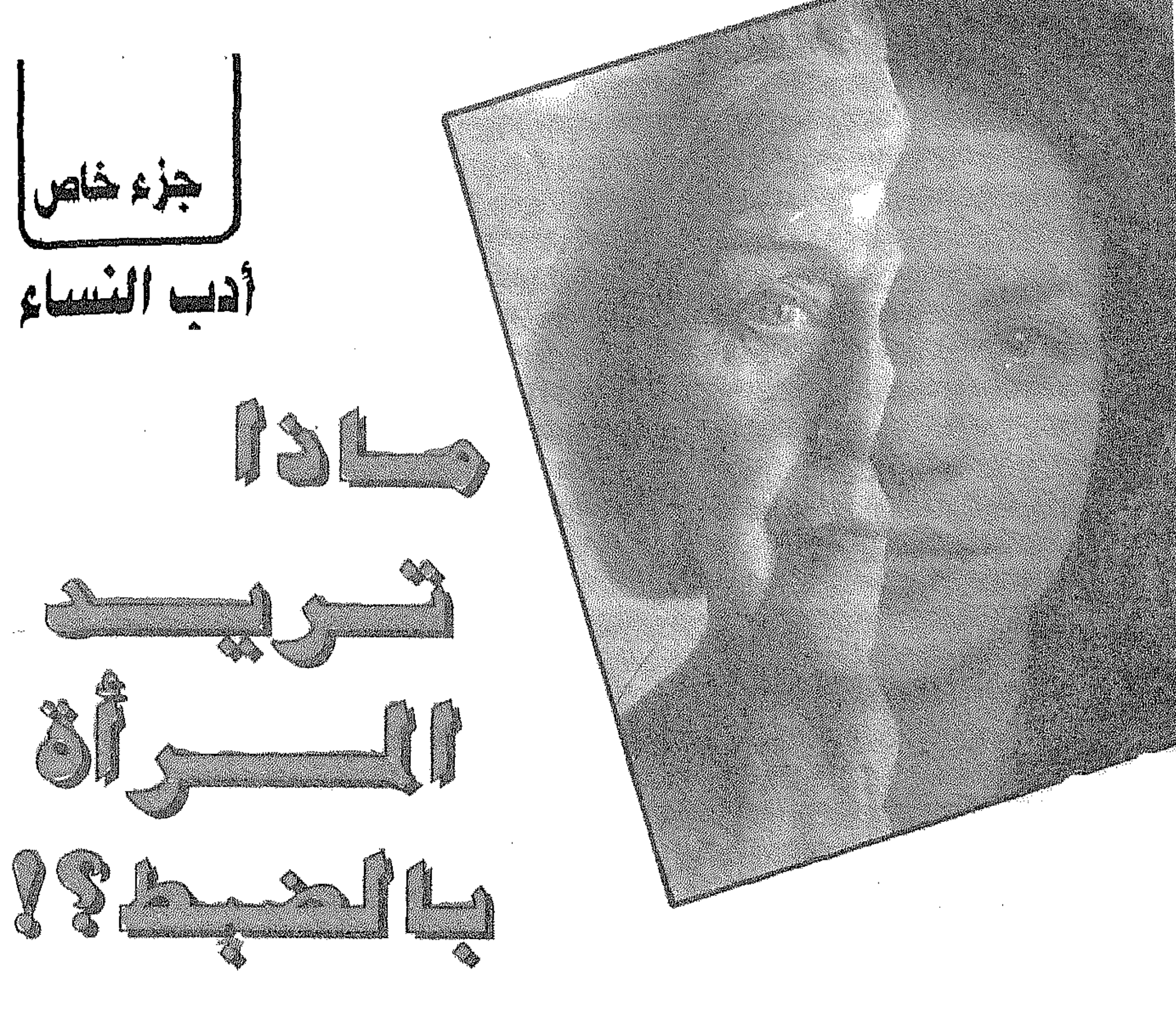
◉ الخليفة والسلطان ◉

ويلتقط السيوطي الوقائع التى انفصلت خلالها السلطة الدينية عن السلطة الزمنية والتى وقعت عند انهيار الخلافة العباسية في بغداد، ثم انتقال هذه الخلافة الى القاهرة، وأصبح السلطان هو الذى يختار الخليفة وكثيرا مايعزله.. طلب الظاهر بيبرس أبوالعباس أحمد بن المسترشد، فقدم القاهرة ومعه ولده وجماعة وتلقاه السلطان واظهر السرور به وانزل بقلعة الجبل واغدق عليه، وفي سنة ٦٦١ هـ قرئ نسبه على الناس ، ثم اقبل السلطان عليه وقلده الامور، ثم بايعه الناس على كل طبقاتهم ولقب الظاهر تسمية أمير المؤمنين..» ويفرق السيوطي بين الملك والخلافة «الخليفة لا يأخذ إلا حقا، ولايضعه إلا في الحق، والملك يعسف الناس فيأخذ من هذا ويعطي هذا»

وتكاد في كتابه هذا تشم رائحة مصر، خاصة وهو يتحدث عن فواكهها ورياحينها، وأزهارها، ويفرد فصلا عن لطائف مصر التى يوجد بها في كل وقت من المأكول والمشموم وسائر البقول والخضر، وجميع ذلك في الصيف والشتاء لا ينقطع منه شيء لبرد ولا لحر.. وكل حمامات مصر بالرخام لكثرته، وكذلك صحون الدور: وبها من الحصر ما لا يوجد بغيرها وبها معدن الذهب يفوق كل معدن، ومعدن الزمرد ولا نظير له في اقطار الارض، ولا يوجد في الدنيا فرس مثل فرسها.. في نهاية الصورة في العنق ولايردف غير الفرس المصرى، وسبب ذلك قصر ساقيه وعظم ظهره وقصر ظهره».

وهكذا يأخذنا الكتاب الي كل مكان وفي كل مجال، ولاعتزاز السيوطي به يضمن الجزء الاكبر من سيرته الذاتية.

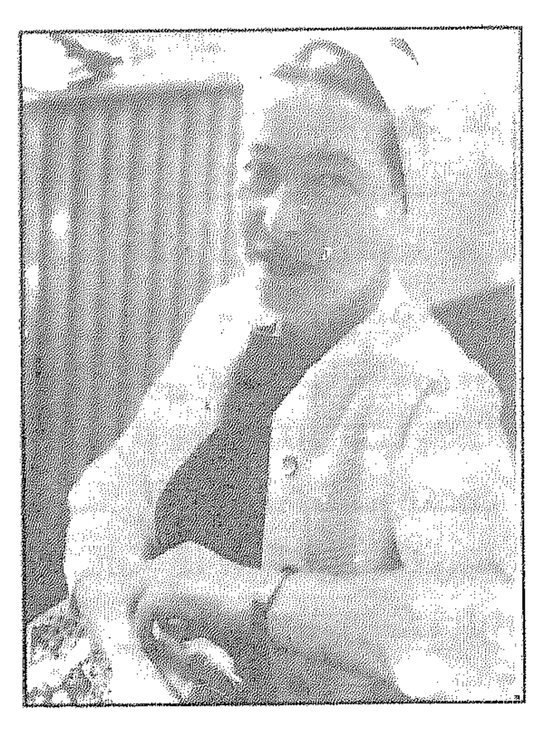
وبعد حياة حافلة بالعلم يرحل السيوطي ويلقى ربه بمنزله في الروضة فجر ليلة الجمعة التاسع عشر من جمادى الاولى سنة ٩١١ هـ ، (أكتوبر ١٥٠٥ م) ويدفن في مقابر المماليك التى بها جامع قايتباى في حوش قوصون، وكان في نحو الثانية والستين من عمره، ومشهده قائم الى الآن شرقى باب القرافه المواجهة لمسجد السيدة عائشة في شارع سمي باسمه وهو شارع سيدى جلال ☐



بقلم : د . أحمد أبو زيد

في مطلع كتابها عن «الجنس الثاني» تقول الكاتبة الفرنسية سيمون دو بوڤوار في مرارة وسخرية إن موضوع المرأة أصبح من الموضوعات المبتذلة لكثرة ماكتب عنه بحيث إنه لم يعد هناك جديد يمكن أن يضاف ، وبحيث إن الكتابة فيه أصبحت تسبب قدراً كبيراً من الضيق والحرج للمرأة نفسها ، بل وقد يثير حنقها وغضبها ..

ولكن سيمون دو بوڤوار تلاحظ فى الوقت نفسه أن (مشكلة) المرأة لم تتضح بعد تماما ، وتتساءل عما إذا كان هناك فى حقيقة الأمر شىء يمكن أن يسمى (مشكلة المرأة) ، وإذا كان هناك مثل هذا الشىء فى طبيعته ، خاصةً وأن هناك كثيرين يذهبون الى أبعد من ذلك ويتساءلون عما إذا كان هناك مايمكن تسميه (امرأة) على الإطلاق فى الوقت الحالى ، نظرا لعدم وضوح خصائص ومقومات هذا الكائن الذى يطلق عليه تسمية (امرأة).



سيمون دى بوڤوار

وماقالته سيمون دو بوڤوار فى الأربعينات من هذا القرن لايزال قائما فى التسعينات . فلا الكتَّاب كفّوا عن الكتابة عن مشكلة المرأة ، ولا مشكلة المرأة اتضحت وضوحا كافيا يساعد على إيجاد حلول جذرية ونهائية لها ، ولا الفوارق ولا المميزات التى تفرق المرأة عن الرجل تم الاتفاق والتراضى عليها بل لعلها تزداد ضيقا وغموضا ، ولا المرأة نفسها توقفت عن إثارة المسألة بمختلف الطرق والوسائل مما قد يتعارض مع ماتقوله سيمون دو بوڤوار أن المرأة أصبحت تضيق بالحديث عن مشكلتها بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك تماما ، إذ زاد عدد المؤتمرات والندوات والكتابات والجمعيات التى تدور كلها حول المرأة ومشكلتها ووضعها فى المجتمع المحلى والقومى والدولى على السواء وبحيث يصدق الآن ماسبق أن قاله سيجموند فرويد وهو يخاطب إحدى تلميذاته :

ماذا تريد المرأة بالضبط ؟

قضية المرأة

وأنا أستشهد هنا بعبارات سيمون دو بوڤوار للدور البارز الذى لعبته أثناء حياتها من أجل الاعتراف والارتقاء بمكانة المرأة فى المجتمع الذى يغلب عليه طابع التنظيم

الأبوى الذى يُعلى من شأن الذكر على الأنثى وإبراز الإنجازات التى حققتها المرأة فى تقدم المجتمع البشرى والحضارة الانسانية ، وكيف أنها على الرغم من مساندتها القوية لقضية المرأة كان نتتابها أحيانا بعض الهواجس عن طبيعة المشكلة وعن طبيعة المرأة ذاتها خاصة وأنها تعترف بأنه ليس كل أنثى امرأة . وليس من شك فى عدالة القضية التى تدافع عنها سيمون دو بوڤوار وغيرها من النساء والرجال الذين يؤمنون بأن للمرأة دورا لا يقل أهمية ولا فاعلية عن دور الرجل ، وأن دراسة تاريخ المجتمع الإنسانى منذ أقدم العصور تكشف لنا عن أن دور المرأة فى إقامة صرح الحضارة الإنسانية ربما كان أكثر فاعلية وتأثيرا وإيجابية من دور الرجل وأن بعض الاكتشافات الحضارية الأولى كانت من صنع المرأة .

ولكن مع ذلك فإننا نجد أن غالبية الكتَّاب والمفكرين والفلاسفة فى مختلف عصور الثقافة الإنسانية يكشفون عن درجة عالية من (التحيز) والوقوف فى صف الرجل على حساب المرأة ولا يستثنى من ذلك حتى كبار الفلاسفة من أمثال أرسطو الذى يرى أن المرأة أو الأنثى ليست أنثى إلا لأنها تفتقر إلى بعض الخصائص والصفات التى توجد فى الرجل . فطبيعتها ناقصة أو على الأصح تعانى من بعض العجز والنقص .ومثل هذا الموقف نجده عند القديس توما الأكوينى الذى يصف المرأة بأنها (رجل ناقص) وأنها كائن (عَرَضى) جاء الى الوجود عن طريق العرض فقط .. وربما كانت قصة خلق آدم وحواء تعكس هذه النظرة أو ربما كانت هى أصل هذه النظرة على اعتبار أن المرأة خلقت من أحد أضلاع آدم ، وبذلك فهى ليست كائنا كاملا ولا تتمتع بكيان مستقل عن كيان الرجل . وهذه نظرة سائدة فى كثير من المجتمعات بما فى ذلك المجتمع المصرى والمجتمعات الإسلامية . وكثير من أقوال الناس فى مصر تعبر عن هذه النظرة ، وتعطى الرجل على هذا الأساس مكانة أعلى من مكانة المرأة . وفى دراسة عن هذا الموضوع ضمن مشروع بحثى عن (رؤى العالم فى المجتمع المصرى المعاصر أشرف عليه بتكليف من المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية أمكن الحصول على معلومات كثيرة وطريفة عن هذا الموضوع ، وهى معلومات لن ترضى عنها كثير من النساء رغم شيوعها بين مختلف قطاعات المجتمع لدرجة أن

البعض يذهب إلى أن الوضع بين الرجل والمرأة أثناء الجماع الجنسى إنما هو رمز على علو مكانة الرجل على مكانة المرأة .

وهذا كله يردنا إلى ماتقوله – مرة أخرى – سيمون دو بوفوار – من أن الإنسانية تتعلق بالذكر وليس بالأنثى فى رأى الكثيرين على الأقل ، وأن الرجل هو الذى يعطى المرأة وجودها وماهيتها وهذا أيضا هو ماجعل الفيلسوف الفرنسى ميشيليه michelet يقول إن المرأة كائن (نسبى) ولا يمكن فهمها أو حتى دراستها إلا بالإشارة الى الرجل . بل قد يكون هذا وراء بعض مايتردد حتى الوقت الحالى من أن المرأة لم تصل إلى ماوصلت إليه من تقدم ونجاح بجهودها الخاصة لأنها لم تصل فى الحقيقة إلا إلى ماأراد الرجل نفسه أن ينزل لها عنه وباختصار فإن هذه النظرة التى يبدو أنها كانت سائدة لدى الكثيرين من الكُتّاب ولا تزال تجد لها أصداء قوية فى بعض الكتابات بصورة أو بأخرى ترى أن المرأة لم تأخذ شيئا من الرجل وإنما هو الذى أعطاها ومنحها ماتتمتع به الآن من مكانة إجتماعية واقتصادية وسياسية ، حتى وأن كان هذا (التنازل) قد تم نتيجة لمطالبتها بقوة إيمان وأحيانا بشدة وضراوة .

قوى الرجال

وربما كان السبب وراء هذه النظرة هو – فى رأى سيمون دو بوفوار – على الأقل وهو رأى يحتمل المناقشة – أن النساء ليس لهن وسائل فعالة وواضحة لتنظيم أنفسهن وتوحيد كلمتهن والوقوف صفا واحدا فى وجه القوى المعارضة (وهى قوى الرجال) ثم إنه ليس ثمة فى واقع الأمر للنساء تاريخ متميز ولا ماضٍ مستقل ولا عقائد مختلفة عن تاريخ وماضى وعقائد الرجل ، وأن الرجل كان دائما فى الطليعة إزاء قسوة الحياة وخشونتها بينما كانت المرأة خلال معظم تاريخ الانسانية تابعة له .
ثم ليس هناك مطلب واحد مشترك ومحدد يربط النساء جميعا ضد الرجال ، كما هو الحال مثلا بالنسبة للعمال فى صراعهم ضد أصحاب العمل ، ومن هنا لم يكن المجتمع – وهو مجتمع أبوى فى أغلب الأحيان – ينظر الى النساء على أنهن جماعة متماسكة أو متضامنة يمكن أن يحسب حسابها .

وساعد على ذلك الأوضاع والنظم الاقتصادية التى كانت تفرض على المرأة الاعتماد على الرجل فى الحصول ليس فقط على العيش وأسباب الحياة وإنما أيضا على المكانة الاجتماعية . وقد ترتب على ذلك أن ارتباط النساء بالرجال كان أقوى من ارتباطهن بعضهن ببعض .

والمثال الصارخ الذى يستشهد به الكثيرون فى هذه الحالة هو وقوف (المرأة البيضاء) إلى جانب (الرجل) الأبيض فى أمريكا ضد (النساء) الزنجيات مما يعنى انسلاخ المرأة فى مثل هذه المواقف الاجتماعية عن (جماعة النساء) - إن صحت هذه التسمية - وانضمامها إلى مجتمع الرجال الذى تعتقد فى الوقت نفسه أنه يقف منها ومن مطالبها موقف العداء ويحاول السيطرة عليها وعلى أقدارها وقدراتها.

ولكن هل يعنى ذلك كله أن دور المرأة فى الحضارة الإنسانية ونشأتها وتطورها كان موقفا سلبيا تماما ودائما أو على الأقل كان موقفا ثانويا ؟

★★★

منذ عشرين عاما مضت ، أعلنت هيئة الأمم المتحدة عام ١٩٧٥ عاماً دوليا للمرأة وعقدت فى هذه المناسبة - كما يحدث دائما فى أمثال هذه المناسبات - ندوات كثيرة تتناول شئون المرأة ووضعها فى المجتمع الحديث وفى مختلف الثقافات وعلى مر العصور ، ونوقشت حقوق المرأة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية والإحباطات والمعوقات التى تصادف المرأة وتعوق مسيرتها نحو تحقيق المساواة مع الرجل فى الحقوق والواجبات والالتزامات .

ومنذ ذلك الحين استمر عقد المؤتمرات والندوات والاجتماعات وظهرت مئات الكتب وآلاف المقالات ، حول هذه الموضوعات ذاتها وغيرها من المسائل المتعلقة بالمرأة وموقفها من الحياة ونظرتها إلى نفسها وإلى الجنس الآخر وإلى المجتمع بوجه عام ، وأنشيء مايعرف باسم « الدراسات النسائية » فى أمريكا بوجه خاص .

وهذه كلها أمور تمثل خطوة مهمة على الطريق الطويل الذى تسير فيه المرأة منذ آلاف السنين والذى يتيقن عليها أن تسلكه حتى نهايته - إن كان له نهاية فى ظروف وأوضاع عالمنا المتغير وظهور متغيرات جديدة تفرض قيام علاقات جديدة بين الرجل

والمرأة وتفتح مجالات جديدة لأنشطة المرأة وأدوارها فى المجتمع .

وإزاء هذه الظروف المتغيرة ونتيجة لجهود المرأة فى مطالبتها المثابرة بحقوقها قامت الحركة النسائية الحديثة فى أمريكا فى أواخر الستينات وهى الحركة التى عرفت باسم حركة التحرر النسائى . ومن أمريكا انتشرت إلى كثير من أنحاء العالم الغربى – وأن كان هذا لايعنى أن النساء فى طبيعة الدول الغربية كانوا فى حالة سكون سلبى . ووصلت بعض آثارها الى عالمنا العربى . وقد ساعدت هذه الحركة على إبراز بعض قضايا المرأة المعاصرة والتعبير عنها فى غير قليل من الصراحة والعمق اللذين يميزان الكثير من الكتابات التى ظهرت منذ ذلك الحين حول المرأة ، بما فى ذلك القضايا المتعلقة بالأمور الجنسية لدى كل من الرجل والمرأة ، وهى أمور لايزال الكثيرون حتى من المثقفين عندنا يحذرون من الاقتراب منها وعلى أى حال فقد قامت الحركة لمناهضة الأوضاع والمفهومات السائدة عن ضعف المرأة وتخلفها وسلبيتها إذا قورنت بالرجل وتعديل الأسماء وتغيير الأفكار التقليدية المتوارثة عن الفوارق بين الجنسين .

والواقع أن مثل هذه الدعاوى مسألة قديمة وإن كانت تظهر على فترات متقطعة ومتباعدة وتحت تسميات مختلفة ولأسباب مختلفة أيضا فى ظاهرها ولكن جوهرها واحد وهو إزالة الفوارق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بين الجنسين ... والأمثلة كثيرة .

تحقيق المساواة

ففى ٨ مارس عام ١٩٥٧ من أى منذ مايقرب من قرن ونصف – أضربت عاملات مصانع النسيج والملابس فى نيويورك مطالبات بضرورة تحقيق المساواة فى الأجور مع الرجال وتخفيض ساعات العمل اليومى الى عشر ساعات .

وقد تكون هذه أول حركة نظامية للنساء وتعتمد على الإضراب المنظم للضغط من أجل الحصول على حقوقهن .. وبعدها بنصف قرن تقريبا ، وفى عام ١٩١٠ أثناء انعقاد المؤتمر الثانى للنساء الاشتراكيات فى كوبنهاجن بالدنيمارك ثم إعلان يوم ٨ مارس يوما دوليا للمرأة . ثم يمر أكثر من نصف قرن آخر قبل أن تعلن هيئة الأمم

المتحدة أن يكون عام ١٩٧٥ عاما دوليا للمرأة على ماذكرنا .

ومنذ ذلك الحين ازداد الاهتمام بالمرأة ومشكلاتها على كل المستويات . ولكن خلال الفترات الفاصلة بين هذه التواريخ الثلاثة التى ذكرناها كانت تعقد مؤتمرات قومية أو دولية وتعلن قراراتها الخاصة بالمرأة ، وقضاياها وحقوقها . ففى يونيو ١٩٥١ مثلا قام مكتب العمل الدولى بجنيف بإقرار الاتفاقيات الخاصة بالمساواة فى الأجر بين العمال والعاملات فيما يتعلق بالعمل الواحد ذى القيمة الواحدة . وليس المهم الآن إلى أى حد أخذت الدول بهذه الاتفاقية أو مدى تطبيقها لأن الذى يهمنا هو إقرار المبدأ ودلالته بل أن المناداة بحقوق المرأة يسبق بكثير نشأة أو إنشاء هيئة الأمم المتحدة ، وقد تبنى قضايا المرأة فى ذلك الحين عدد من الفلاسفة والمفكرين . والمصلحين الاجتماعيين ففى عام ١٧٨٨ مثلا نادى كوندورسيه condorcet بضرورة إعطاء المرأة حقوقها السياسية والوظيفية والتعليمية . وفى عام ١٨٦٦ نادى الفيلسوف البريطانى جون ستيوارت مل mill بضرورة منح المرأة حق التصويت وهكذا . أى أن الساحة لم تكن دائما مفتوحة أمام (المتشائمين) فيما يتعلق بالمرأة وإمكاناتها ومكانتها وقدراتها ودورها فى المجتمع أو الذين يرون أنه مهما حققت المرأة من نجاح فهو نجاح نسبى إذ نادراً ما تتفوق على الرجل حتى ولو أعطيت كل التسهيلات وأتيحت لها الفرص المتاحة للرجل . وخير مثال على ذلك – فى نظر بعضهم – انخفاض وتواضع مكان أو مكانة المرأة فى مجالات الفن والإبداع الفنى على الرغم من أن الفنون أقرب فى طبيعتها ومتطلباتها إلى حياة وقدرات المرأة ، وميدان الفن لم يكن مغلقا أمام المرأة فى أى وقت من الأوقات بعكس الحال بالنسبة لبعض المجالات الأخرى . بل أن بعض الأساطير القديمة ترد ظهور الفن ذاته ونشأته إلى المرأة ، ومع ذلك فلا تكاد تجد اسما واحدا لامرأة يمكن أن يوضع إلى جانب اسماء كبار الفنانين من الرجال فى مجال التصوير مثلا أو الموسيقى ، وذلك على الرغم من أن نسبة عالية جدا إن لم تكن الأغلبية من الطلاب الدارسين للفن فى كثير من الدول هم من الإناث .

كذلك يذهب هؤلاء المتشككون إلى أن المجال الوحيد الذى يمكن للمرأة أن تبدع فيه إبداعا يقارب إبداع الرجل أو حتى يفوقه هو مجال الأدب .

وقد ظهرت فى ذلك المجال أسماء لامعة لأديبات كبيرات تولى بعضهن الدفاع عن قضية المرأة وقدراتها ومهاراتها الخلاقة المبدعة والدعوة الى تحرير المرأة من (استعباد) الرجل لها .

★★★

يبدو أن الانصاف يقتضى منا أن نذكر أنه كان هناك على الجانب الآخر عدد غير قليل من الكُتَّاب والعلماء الذين يرون أن المرأة أكثر اكتمالا من حيث التكوين البيولوجى من الرجل ، كما أن هناك عددا من علماء الأنثربولوجيا بالذات الذين تتبعوا تاريخ الحضارة الإنسانية كانوا يحرصون فى كتاباتهم على إبراز الإسهام الضخم والحقيقى الذى أسهمت به المرأة منذ المراحل الأولى للحضارة فى تطوير أساليب الحياة والعيش ، وينسبون اليها كثير من (المخترعات) العامة ومنها (اختراع) الزراعة . ولعل أطرف من ذهب إلى ذلك هو عالم الأنثربولوجيا الفيزيقية الأمريكى آشلى مونتاجيو الذى أصدر منذ سنوات طويلة كتابا طَريفا بعنوان له دلالته وهو (التميز الطبيعى للمرأة).

وفى هذه الكتاب يبين كيف أن الطبيعة وهبت الأنثى بعض الخصائص البيولوجية التى تميزها عن الذكر حتى من قبل الولادة . فقلب الجنين الأنثى أسرع من قلب الجنين الذكر ، كما أن الأنثى بعد الولادة تتطور بدرجة أكبر وأسرع من الذكر .

وإذا كان الذكور بوجه عام أقوى عضليا من الإناث فإن ذلك ليس له فى الحقيقة فى الوقت الحالى نفس الأهمية التى كانت له فى الماضى لأن التقدم التكنولوجى يغنى الإنسان الحديث عن القوة العضلية والفيزيقية التى كان يحتاج اليها فى أشكال الحياة الأقل تطوراً.

وهذا لاينفى على أية حال وجود فوارق واختلافات ، بيولوجية بين الجنسين يترتب

عليها قيام اختلافات سيكولوجية وفوارق فى الاستعدادات والقدرات والمهارات الإبداعية .

فقد لوحظ مثلا أنه حين يصدر مايبعث على الخوف تهرع الطفلة الأنثى إلى الاحتماء بأمها بينما يحاول الطفل الذكر أن يبحث عما يصرفه ويشغله عن مصدر الخوف ، وأنه حتى فى الشهور الأولى من حياة الطفل فإن عدد الإناث اللاتى يبكين حين يكون هناك مايبعث على بالخوف ضعف العدد عند الذكور ، وأن شيئاً من هذا القبيل يحدث لدى صغار القردة العليا التى هى أقرب إلى الانسان فى كثير من الوجوه . كذلك لوحظ فى بعض التجارب أنه حين (يحبس) الأطفال داخل حواجز فى حيز ضيق محدود يقيد حركتهم فإن الأنثى الصغيرة تعمد إلى البكاء حتى يأتى إليها من يخلصها من (الحبس) بينما يحاول الطفل الذكر أن يعثر على وسيلة للتخلص من تلك الحواجز والخروج منها وتحرير نفسه . وقد لاتكون هذه الفوارق مؤشراً كافيا على سلبية الأنثى بالضرورة أو علامة على عجز المرأة الطبيعى عن الاضطلاع بالأعمال الصعبة أو القدرة على الإبداع وإيجاد الحلول ولكنها تبين مدى إيجابية الفكر وقدرته على التصرف فى المواقف الحرجة وبالتالى قدرته على الإبداع .

ولكن هذا كله لا ينفى دور المجتمع فى تقوية هذه الملامح أو الخصائص وبالتالى إبراز هذه الفوارق وتكريسها .

تغيير نظرة المجتمع

وهذه هى بعض الجوانب المهمة التى تحاول حركة التحرر النسائى الحديثة تغيير نظرة المجتمع إليها وبالتالى تغيير نظرته إلى المرأة . والظاهر حتى الآن أنها ليست مجرد ظاهرة اجتماعية طارئة أو عابرة تطفو على السطح لكى تختفى (كما حدث مثلا لحركة أخرى معاصرة هى حركة الطلاب ، أو ثورة الطلاب التى قامت فى الستينات أيضا) .

وقد تؤدى الحركة النسائية لو استمرت فى مسيرتها بنفس القوة التى هى عليها

الآن إلى قيام شكل آخر من الحضارة تلعب فيه المرأة دوراً مختلفا عما عهدته العصور السابقة وتزول فيه كثير من الفوارق بين الجنسين وتتعدل فيه العلاقات بين الرجل والمرأة وتظهر فيه العائلة بنمط جديد من العلاقات والقيم وأنماط السلوك ، وتتغير فيه العادات والتقاليد المتوارثة أو قد يندثر معظمها تماما ، وإن كان كثيرات من النساء أنفسهن حتى فى المجتمعات الغربية وأمريكا يرفضن الذهاب الى ذلك الحد ويرين أن فى ذلك إهداراً - وليس إعلاءً لمكانة المرأة وتماسك العائلة .

ونريد من هذا التخوف أن بعض الشعارات المتطرفة التى تحملها هذه الحركة أو بعض المشاركين فيها تندفع فى مطالبها الى أبعاد تتعارض مع كل الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية والدينية السائدة الآن ، كما هو الشأن فى المطالبة بحق التصرف فى الجسم وحرية التمتع بحياة جنسية كاملة دون الارتباط بالزواج ، وإمكان الالتجاء إلى (التعقم) للتخلص من متاعب الحمل ومسئولياته ومايترتب على إنجاب الإطفال من (عبودية) المرأة الطفل والزوج والبيت ، وإمكان تحقيق الإشباع الجنسى بطرق مختلفة غير العلاقة بين الجنسين سواء أكانت علاقة شرعية أو غير شرعية مما يعنى إمكان الاستغناء تماما عن الرجل فى ذلك حيث تحمل العلاقة الجنسية فى ثناياها نوعا من استعباد الرجل للمرأة عن طريق الجنس وهكذا .

وهذه على أية حال نزعات متطرفة ومتمردة نجد لها أنصاراً مثلما نجد لها أعداء ومناوئين ولا تعبر عن الاتجاه العام أو الغالب على حركة التحرر النسائى التى مهما يقل فيها فإنها تهدف الى تخليص المرأة مما تعتقد أنه قيود مفروضة على حريتها وشخصيتها واستقلالها حتى يمكنها الانطلاق فى كل مناشط ومجالات الحياة لكى تسهم بإبداعاتها فى تطوير المجتمع الانسانى وإقامة حضارة جديدة ومجتمع جديد وعلاقات جديدة تختلف عن كل ماشهدته العصور السابقة .

وهــذه عبارات عامة وبها قدر كبير من الغموض والإبهام ، ولا تكاد تجيب رغم بريقها عن السؤال الذى ألقاه فرويد منذ سنوات طويلة :

ماذا تريد المرأة بالضبط ؟ ☆

جزء خاص

أدب النساء

الإبداع الروائي للمرأة المصرية

بقلم: إبراهيم فتحى

يرجع الإبداع القصصي للمرأة المصرية إلي ما يقرب من قرن من الزمان، بل لقد صدر هذا الإبداع في مجلات تصدرها نساء مثل الفتاة ١٨٩٢ ـ ١٨٩٤) ، والفردوس (١٨٩٦) ، وأنيس الجليس (١٨٩٨ ـ ١٩٠٨) ، ويؤكد الباحثون أن مجلات المرأة فى الفترة مابين ١٨٩٢ و١٩١٩ جاوزت خمسا وعشرين مجلة. فقد ولد الإبداع القصصي للمرأة بين ذراعي حركة تحريرية ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة الاستقلال الوطني، والحريات لديمقراطية، والأفكار التنويرية وكانت كتابة المرأة فعلا مقتحما للعادات لفكرية العتيقة التي تعتبر المرأة كائنا سلبيا تابعا للرجل، فعلا يحاول أن يحكي الحكاية، من وجهة نظر فرض عليها الصمت منذ عصور بعيدة.

ولكن تلك الكتابة كانت هامشا ضيقا من الاستقلال داخل التقليد الأدبى السائد، لقد كانت صورة المرأة فى بواكير القص والرواية مثل رواية ثريا التى نشرت مسلسلة فى فتاة لنيل لكاتبة اسمها سارة أو القصة العاطفية قلب الرجل بقلم لبيبة هاشم (١٨٨٢ ـ ١٩٤٩) نشارك في الصورة الشائعة للمرأة التى تجد تحقيقها فى عش الزوجية السعيد خارج المسئولية الاجتماعية، ولكن بعد إدخال بعض التعديلات مثل حقها فى التعليم إلى حد معين وحقها فى الموافقة على الزوج وبعض الضمانات فى مواجهة الطلاق وتعدد الزوجات، فالبذور النقدية للأدوار الاجتماعية المفروضة على المرأة كانت تضرب جذورها فى التربة «الأبوية» التى تثمر الحنظل وكانت تلك الأفكار النقدية تجد أمثلة توضيحية لها فى أشكال المقالة القصصية والحكاية ذات الأحداث التى تكشف فى سفور عن المغزى الأخلاقي، ولم يكن الأمر فى الأدب الرسمى الذى يكتبه الأدباء أفضل حالا.

ولن نجد أسماء نسائية فى فترة الاختمار العظيمة التى واكبت ثورة ١٩١٩ واستمرت

بعدها والتي استهدفت تأسيس أدب مصري وبناء أنواع أدبية جديدة عند تيمور وطاهر لاشين وعيسى عبيد وهيكل فسيدات البيوتات والمنتميات إلى الشرائح العليا من الطبقة الوسطى وصلن إلى بعض التسويات فيما يتعلق بالأحوال الشخصية، وكانت الحركة النسائية عموما وإبداعات المرأة القصصية على وجه الخصوص تواصل مطالبها بعيدا عن مقدمة المسرح وتحت جناحي الحركة التقدمية الاجتماعية في التعليم والتمثيل والصحافة والنقابات

أمينة السعيد ريادة في المجال الاجتماعي

وفي النوع الأدبي الذي يعنينا هنا وهو الرواية كان علينا أن ننتظر حتى الأربعينات لنلتقي بالكاتبة أمينة السعيد في «الجامحة» (١٩٤٦) ثم «آخر الطريق» وهي تواجه بالنقد المعايير الاجتماعية والأخلاقية الزائفة التي تملأ طريق المرأة بالعقبات، وقد نجد هنا بداية تقليد فني فضفاض ، وإرساء لأسس سمات مشتركة ظلت متواترة داخل كتابات المرأة في الرواية. ومن المعروف أن أمينة السعيد واصلت ريادتها في المجال الصحفي الإجتماعي ولم يكن الإبداع الروائي في صدارة اهتماماتها على الرغم من أهمية إسهامها المبكر.

وفي الخمسينات سينصب الإبداع القصصي للمرأة على القصة القصيرة وهو ليس موضوعنا، ولكننا نجد أسماء حليم تتميز بأنها وسعت دائرة الاهتمام ونقلته من امرأة الطبقة الوسطى إلى النساء الهامشيات، أي إلى اللائي يفرض عليهن المجتمع الأبوي قائمة من الأمراض الجسمية والعقلية والنفسية وإلى النساء في سجن النساء، وهي «تيمات» جديدة توارثتها عن أسماء حليم كاتبات مثل سلوى بكر. ولن نلتقي برواية لأسماء حليم إلا بعد زمن طويل، في «حكاية عبده عبدالرحمن» وهي رواية مهمة متحررة من التحيزات الأبوية والنسوية جميعا وتصور في موضوعية ملامح السلبية والإذعان باعتبارها قدرا اجتماعيا للرجال والنساء متجسدة في نموذج إنساني يحتفظ بكل خصائص فرديته.

وتلك النقلة في الاهتمام الذي أصبح متفتحا على وجهات نظر أوسع من وجهة نظر الطبقة الوسطى، وأوسع من وعيها الممكن وبنية وجدانها ظلت شديدة الخفوت في التيار الأدبي القصصي السائد، فلازال إنسان الطبقة الوسطى هو ممثل الإنسانية جمعاء، ولاتزال قيمه هي المقياس الذي يحكم به على كل القوى الاجتماعية الأخرى حينما يصورها الأدب، وجاء القص الذي تكتبه المرأة من كل ضروب القهر

التى تتعرض لها نساء الطبقات الشعبية، ومحاولاتهن للتصدى له واستنبات أشواق وآفاق جديدة بل وطرائق تعبير جديدة أملا يتحرك داخل الصدور لتجاوز الشخصية الإنسانية المحدودة لأفراد الطبقة الوسطى ولكن هذا الأمل فى التجاوز على أيدى المرأة الكاتبة ظل خافتا غير ملحوظ، لأن التقليد القصصى للمرأة عنى تاريخيا بالرسالة الاجتماعية فى تجريدها الفكرى والأخلاقى أكثر مما اهتم بتقديم صورة مركبة للنماذج الشخصية تقوم على طرائق تعبير جديدة وأساليب قص كاشفة وأبنية لغوية وظيفية

ولن يفوتنا أن نذكر دور الحركة الديمقراطية الشعبية فى الأربعينات فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وهى الحركة التى استهدفت صياغة مصير الإنسان المصرى وتحريره من كل أشكال التبعية والعبودية وشاركت فيها المرأة مع الرجل والطلبة مع العمال، كما فتحت أفقا جديدا أرحب من النطاق الذى فرضته الطبقة الوسطى على الحركة الوطنية وعلى الثقافة وعلى الأدب وظل هذا الأفق مفتوحا لسنوات طويلة قادمة، ومع هذا الفيض من الخصوبة نلتقى بمبدعة شامخة حولت الروافد المتعددة لكتابات المرأة قبلها إلى مجرى عميق متخلص من العوائق والرواسب التى لحقت به، وقدمت للشخصية الإنسانية فى مصر صورا شديدة الحيوية بالغة العمق والدلالة، وقد بدأت الكتابة الروائية (١٩٥٧) فى «الباب المفتوح» عند نقطة ازدهار فى الرواية الواقعية النقدية عند نجيب محفوظ والرومانسية عند عبدالحليم عبدالله وإحسان عبدالقدوس ويوسف السباعى وقد لاتكون تلك الرواية على أهميتها أفضل أعمالها، وقد يكون تفاؤلها التاريخى ونهايتها السعيدة مبررين إذا أخذنا فى اعتبارنا أنها تصور فترة الانتصارات المدوية فى الجرائد والإذاعة والمناخ العام ونحن نلتقى بالبطلة وبتاريخ مصر طوال عقد كامل من زاوية نقدية تتخطى الإطار الفكرى للطبقة الوسطى وسلم قيمها . كما تصور الرواية حيرة الفتاة بين «شرف الحريم» والتطلع إلى حرية الحب والمشاعر، بين تفوقها وامتيازها وقدراتها القيادية وبين التحنيف واللوم الأسرى على كل شىء بين تحقيق ذاتها، والخضوع الذليل المدمر. وليست القيود فى الرواية مقصورة على المرأة فشقيقها أيضا يتعرض لمقاومة من أخلاقيات الطبقة الوسطى القائمة على التكيف وإيثار السلامة والنفع حينما يختار النضال أو من يحب ونطالع فى الرواية السمات المرفوضة للرجال الغارقين فى أيديولوجية الطبقة الوسطى وقيمها المقيدين بسلاسل ذهبية فوق كروشهم المنتفخة، أصحاب

الإدعاءات الضخمة ونواحي السلوك الهابطة، وسنرى شخصية الدكتور رمزى ونسخا كربونية منها بعد ذلك فى القص الذى تكتبه المرأة، فهو نموذج متكرر في الواقع أيضا، ولكن بعد نزع علاقاته الطبقية والأيديولوجية ونسبتها إلي «الرجل» عموما بوصفه رجلا مقابل المرأة.

وستطل علينا من الباب المفتوح شخصية الرجل المثالي كما تتمناه المرأة، وسيواصل «محمود» الخروج من كل الأبواب المفتوحة فاتحا ذراعيه فى كتابات المرأة الروائية (الملحن الفنان مثلا فى مذكرات طبيبة لنوال السعداوى)، فهذا الرجل/ الحلم هو المكمل المنطقى لسيكولوجية المرأة المتحررة فى نقائها المثالى أمام عالم فاسد

لطيفة الزيات وخصوصية المرأة

ولسنا عند لطيفة الزيات إزاء قص نسائي، فقضية المرأة فى أدبها هى جزء من قضية التحرر الاجتماعى والوطنى للشخصية الإنسانية فى مصر والعالم العربى بل والعالم عموما، ولكنها على الرغم من ذلك لاتنسى خصوصية المرأة وخصوصية أدبها، فهى ترتاد أعماق المرأة بحثا عن هويتها التى تتعرض للطمس والتمزيق والتشويه، ولا يعتمد ذلك البحث عن الهوية على إقامة تعارض ميتافيزيقى مع الرجل أو على تأكيد ثنائية نهائية تفصل بينهما. وقد أغتنت تجربة لطيفة الزيات الروائية بعد الباب المفتوح بكنوز المعاناة النضالية متعددة الوجوه وطرائق تحويل المعاناة إلى اكتشافات فنية راقية فهى فيَ «أوراق شخصية» و«صاحب البيت» لاتقف عند تصوير المسخ الذى أريد للمرأة أن تكونه عن طريق تربية العمر بالعزلة والحرمان والضرب والتهديد والوعد والوعيد واللوم والعقاب بل تصف أيضا الطريق مع الرفاق المناضلين أنصار تحرير المجتمع والمرأة، فالطريق معهم مرسوم كما كان فى البيت القديم، والويل لمن تبدو عليه أعراض السمات الفردية والخروج على المسار المشترك، وبدلا من المسخ التقليدى يبرز أمامنا مسخ تقدمى يتحرك بلا جذور ولا دوافع خاصة به، وسترفض البطلة مواصلة التفاؤل الوردى لليلى فى «الباب المفتوح» المفضى إلى البيت الجديد، فإن من يدخل البيت لابد له من أن يلعب الدور الذى يرسمه له صاحب البيت الذى يملى عليها دائما لعبته، فهو قد يكون الحاكم الوحيد الأوحد أو الأب أو الواعظ أو المدرس أو من الناحية المقابلة الضرورات الموضوعية للنضال التى تقتضى من الرفاق أن يتحولوا إلى آلة تحسب وتخطط لتتحول هى إلى زائدة ملحقة تسير

بأطراف أناملها الملونة الهشة على الخط المرسوم

والهوية التى تطرحها لطيفة الزيات سؤالا ليست هوية جاهزة كامنة فى طبيعة أنثوية خالدة، بل هى مسئولية ثقيلة تقتضى جهدا متصلا من الوعى والفعل، من المشاركة والتفرد من الصراع مع الخصوم والأصدقاء ومع الذات، من قتل صاحب البيت داخلها وإلحاق الهزيمة به خارجها لتكون الحياة سلسلة من البدايات والتجاوزات والبدايات من جديد، وإعادة النظر فى المطلقات مثل «الحب» الذى هو الخلاص النهائى

وستظل لطيفة الزيات فى اكتشافاتها الفنية، وهى تتعقب القهر بكل صوره، وهو يحيط بالرجال والنساء، بذوى الفاعلية وبالقابعين إلى جوار الحائط، وهو يتغلغل إلى النفوس والوجدان وحيث يلعب المقهور لعبة القاهر قمة أدبية متميزة. ومن الباب المفتوح للطيفة الزيات دخلت روائية مصرية أضافت الكثير إلى تقليد الكتابة الروائية للمرأة هى رضوى عاشور، وهى كاتبة ترتبط بحركات الرفض فى الستينات وأدب الستينات الخصب، كما ترتبط بعد ذلك بالحركة الديمقراطية الوطنية التى صاحبت انتفاضات الطلبة والعمال فى السبعينات، إلا أنها فى المحل الأول كانت معنية بالبحث عن أشكال جديدة وصيغ جديدة للتعبير الأدبى

ونرى فى «الحجر الدافىء» رصدا لنماذج مختلفة من النساء ذوات خصوصية تاريخية مختلفة، أم تقليدية وشابة تؤمن بالعمل والنضال السياسى والحب، وصديقتها التى لاتدور مشكلة التحرر إلا حول ذاتها ومصالحها ومشاعرها الفردية ويتعلق مصير النساء الثلاث بتناقضات الواقع المصرى فى السبعينات، الاعتصام التظاهر، السجن ثم كارثة الخروج المصرى والهجرة إلى أطراف الأرض، فالرواية تضع أبطالها فى قلب قضايا العصر والإنسان، وترتاد الاستراتيجيات الروائية الجديدة التى تعبر عن واقع أصابه الزلزال وشخصيات أفلتت من القوالب القديمة، وهى تواصل طريقها فى «خديجة وسوسن»، ثم فى «سراج» حيث الثورة على هياكل السلطة والثوابت ، وأخيرا فى رائعتها «غرناطة» حيث خروج العرب من الأندلس يوازى الخروج المعاصر للعرب من التاريخ فالأدب الروائى عند رضوى هو عملية اكتشاف دائمة فى المضامين الاجتماعية والحسية والوجدانية والفكرية، وفى طرائق القص والتصوير، وقد أضافت رضوى تنوعا غنيا إلى صورة المرأة فى فاعليتها متعددة الوجوه، وخروجها على أدوار وعاء النسل وموضوع الاقتناء والتابع السعيد

دون ميلودرامية أو تشنج أو صخب، فالمرأة القادرة على الفعل والبحث وحمل المسئولية ومواجهة كل أنواع العقبات من جانب التخلف والقهر نموذج تقدمه رضوى فى براعة واقتدار

وإلى جوار لطيفة الزيات ومن منطلق مختلف كانت زينب صادق تقدم روايتها «شهور صيف» فى نفس وقت صدور الباب المفتوح (١٩٦٠)، ثم أصدرت بعد ذلك «يوم بعد يوم» (١٩٦٩)، وفى الروايتين نجد وجهة نظر مثقفة الطبقة الوسطى فى أرقى صورها، وهى تنتقد إزدواج الرؤية والسلوك لدى مثقف تلك الطبقة، فى أنانيته العميقة رغم القشرة السطحية من إدعاء التقدم والتحرر فى كلامه عن المرأة، واستغراقه الفعلى في كل ما يلائم أنانيته من أنواع السلوك الهابط، وهى لاتقصر نقدها على الرجال، فهى توجهه أيضا إلى بعض النساء اللائى يشبهن الصورة المرفوضة فى الرجل، فهن غليظات الحس والشعور ، ضيقات الفكر والاهتمام، منغمسات فى رغبة الاقتناء، وتقدم روايتا زينب صادق كما تقول صافيناز كاظم تعبيرا بارعا عن الإحباط الذى أصاب المثقفات عند لقائهن بأدعياء التقدمية، وتواصل تقليدا فى أدب المرأة يضفى طابعا مثاليا على المرأة رقيقة المشاعر المتشبثة بأخلاقياتها ولكنها تنفرد بتصوير جميل لقدرة المرأة على الصمود فى وجه علاقات ترفضها، وفى وجه وحدتها المستمرة التى قد تكون مريرة فهى أفضل من مباهج مشاركة سطحية

زينب صادق .. الكتابة الصحفية

وتفتتح زينب صادق أسلوبا للكتابة الروائية الصحفية، شديد الوضوح، لا يضيق بالشرح والتفسير والتعقيب، يقدم الفكرة فى لغة جميلة حية.

وسنرى امتدادا أو توازيا لذلك فى روايات البحر القصيرة عند فوزية مهران من حيث الأسلوب، ولكن صورة «الرجل» ستختلف اختلافا شديدا، بل ستنقلب فهى ستختار نوعا مختلفا تماما، ستختار الريان فارس جياد البحر وزبده الأبيض وستكون المرأة زميلة واعية فى تجربة الخروج من سلبيات حركة الجيش وانحرافها أحيانا ثم فى مواجهة الهزيمة والتغلب على آثارها. فالكاتبة لاتقف عند مياه الهامش الضحلة بل تمضى إلى الأعماق لتصور نماذجها، وهى تلجأ إلى تقنيات القصة داخل القصة (المسرحية والفيلم داخل الرواية) لتأكيد العلاقة بين الواقع والوعى

وسنجد «إقبال بركة» فى أعمالها الكثيرة، وبسردها الصحفى، تصور ما يعوق

المرأة عن التحقق وما تتعرض له من ضغوط المجتمع والتقاليد وأنواع السلوك الفاسد، وتحتل العلاقة العاطفية بين المرأة والرجل مكانا فسيحا فى «ليلى والمجهول» وقد تكون محورا أساسيا، ولكن الكاتبة تمس سوق الجوارى الذى لازال منصوبا فى أيامنا، وتصل «ليلى» إلى أن «قيسا» أو أى أحد غيره ليس قادرا على الغوص فى أعماق بحرها والعثور على لؤلؤة الخلاص، هى وحدها بعلمها وعملها ومسئوليتها تحمل خلاصها بين يديها.

وهناك «ليلة القبض على فاطمة» لسكينة فؤاد فى هذا التقليد الصحفى وهى تنقل المرأة إلى مشكلات العصر العميقة والشائكة، وإلى العلاقات والتناقضات الطبقية.

ولن نطيل هنا فموضوعنا هو الرواية وليس القصة القصيرة.

وننتقل إلى رافد آخر تمثله نوال السعداوى

إن شهرتها كمناضلة من أجل تحرر المرأة تكاد تطغى على إنتاجها الأدبى، فترفع من شأنه فى الكتابات الغربية وتقلل من قدره فى العالم العربى، ولكن روايتها «مذكرات طبيبة ١٩٨٠» رواية جيدة، وهى أكبر من أن تكون مجرد سيرة ذاتية، وفيها تصور الكاتبة فى عمق وبراعة سمات الأنوثة منذ بواكيرها وهى تتحول إلى قيود تسجن البنت، والأدوار التى على المرأة أن تختنق داخلها بالقياس إلى ماهو متاح للذكور من حريات فى التعبير الجسدى والحركة الاجتماعية وهى كما تقول فدوى مالطى دوجلاس - لاترى فى الأنوثة جوهرا بل اختلافا فى الجسم بنى عليه صرح من التحيزات والاعتداءات. وثمة ارتباط بين «الجنس» والعاهة الجسمية، وأبنية ثقافية تربط بين النساء والعميان، وهنا يبدو لدى الناقدة أن «مذكرات طبيبة» هى معارضة أدبية لأيام طه حسين، وتلتقى بكل المصاعب وتخطيها أمام العالم الكريه المفروض، وتلعب دراسة الطب دورا فى ذلك، ثم نجد الطبيعة حليفا للمرأة فالحقول والسماء والنسيم الذى يعرى الساقين تجعلها جميعا تلمس ذاتيتها. ويجىء الفشل المحتوم مع المهندس والطبيب والخلاص النهائى على يد ذكر فنان ينقذها من هامشيتها، لترى ميزاتها الكثيرة وتكف تماما عن أن ترى فى أنوثتها أى عورة كما يلح الفكر السائد.

وفى كتابات نوال السعداوى الروائية من المذكرات إلى نقطة الصفر نجد تيمات وصور حية عن اعتداءات الرجال صغارا وكبارا، وعن امتيازات الأنثى فالطبيبات عطوفات على حين أن الأطباء باردو القلب، وتلقي المومس فردوس تفهما لوضعها التعس فى القص. إن نقطة «الصفر» هى رواية طبيبة نفسانية فى سجن نساء مهتمة بعاهرة، تعرضت للخيانة وقذف بها إلى الشارع وقتلت القواد، وهو جو تتردد أصداؤه فى «العربة الذهبية» لسلوى بكر

وتقارن اعتدال عثمان بين عالم نوال السعداوى وعالم أليفة رفعت عموما، لتخص

أليفة رفعت بالعكوف على قارة الجسد المجهولة المحاطة بالأسرار والمحظورات فى إطار فانتازى ولديها كهدف الغرائز فى صورتها الفطرية أولية وعفية وجامحة وتنتمى روايتها «جوهرة فرعون» إلى عالمها المألوف. وتلفت اعتدال عثمان النظر إلى مقارنة بين قصة لأليفة رفعت هى «منصورة» وبين رواية «مقام عطية» لسلوى بكر التى صدرت بعدها، وتضارب الأقوال حول «منصورة وعطية» بعد الموت، الطهر والخيانة وتعدد وجهات النظر وتعدد الملامح، وقدراتها الطاغية حتى بعد الموت، والانتماء الأسطورى لكل منهما

صورة المرأة

ونلمح فى الرافد الأنثوى لكتابات المرأة الروائية صورة للمرأة تقترب من الكائن الطبيعى الفطرى، وتنتمى إلى الكائنات العجيبة غير المروضة التى تكاد أن تكون مستقلة، عن المؤسسات الاجتماعية من حيث تكوين صفاتها، وسنراها فى التقليد العالمى الرومانسى إما ممتلئة بالبراءة والقداسة أو ممتلئة بما يثير الفزع مماثلة للطفل والأبله مكشوف الحجاب والبدائى «خارق القدرات»

ونصل إلى سلوى بكر، وهى روائية مهمة لها انجازاتها المتميزة، ولن يقلل من أهميتها رفض التصنيف السطحى الجاهز المنقول عن إلين شولتر الذى يشوه تاريخ أدب المرأة فى مصر قبل سلوى بكر ويحصره فى مرحلتين ناقصتى النضج ليجعل منها رائدة المرحلة الثالثة التى تجاوزت مرحلة محاكاة الأدب السائد، ومرحلة الاحتجاج عليه لتصل إلى مرحلة الاستقلال والهوية الخاصة فقد سبقتها إلى ذلك لطيفة الزيات ورضوى عاشور وزينب صادق على سبيل المثال.

إن هذا التصنيف المتعجل يغفل قراءة ما أنجزته سلوى بكر من متابعة للإرث الأدبى لكتابات المرأة ومن تطوير له. فقيمتها الحقة أنها تتويج واكتمال. وسنجد عندها التيمات الخاصة لهذا الإرث ورموزه وملامح شخصياته وخطوطه القصصية بل، قد نجد عندها سلبياته التى من قبيل التأكيد على التضادات الميتافيزيقية بين امرأة ورجل، ضحية وجلاد، نقية وملوث، طبيعة ومصلحة والتى من قبيل توجيه النقد إلى المجتمع الأبوى دون مناقشة أسسه.

وتستحق «مقام عطية»، و«العربة الذهبية» الاحتفاء النقدى، أما «وصف البلبل» فتثير الكثير من المشكلات وقد تعد منزلقا إلى القفص الحريمى التقليدى.

وفى النهاية لابد أن نشير إلى الرواية الأولى المتميزة لكاتبات ثلاث، الأولى «هوس البحر» لراوية راشد، والثانية «رائحة اللحظات» لبهيجة حسين، والثالثة وهى «منتهى» لهالة البدرى.

والروايتان الأوليان ـ كما قيل ـ جدل حر بين صوت الجسد وقضايا العصر الملحة، أما «منتهى» لهالة البدرى فتقدم شبكة العلاقات الاجتماعية التاريخية للقرية المصرية ونماذج شخصياتها، وهى أول محاولة لكاتبة مصرية فى هذا المجال الذى كان وقفا على الرجال

ادب النساء

شباك الطفولة وهموم الكاتبة



● د : رضوى عاشور

لملكة من ملكات مصر القديمات تمثال غير تمثالها الملون ذائع الصيت المعروض فى برلين إنه تمثال حجرى صغير ناقص لرأس نفرتيتى ، محفوظ فى المتحف المصرى . المرأة بلا تاج ، ولها وجه آسر تتحير فى معناه . وكأن عدم اكتمال التمثال يفصح عن ملامسة صانعه لوجود استشعر أعماقه وعجز فى الوقت نفسه عن الإحاطة به فتركه لنا حضورا تحوم حوله الأسئلة ويكمن بعض معناه فى عدم اكتماله .

ولا مرأة من زماننا صورة التقطها لها المصور وهى تمشى ملتفة بملاءتها السوداء ، تحمل على رأسها آلة خياطة من ذلك النوع العتيق الذى يدار باليد . ليست صورة حديثة لبينلوب تغزل انتظارا لعودة حبيبها الملك وتفك غزلها ليلا لتعيده فى الصباح قطعا للوقت ودرءاً للمتطفلين . ولكنها صورة لامرأة شعبية تحيك أطراف الحياة كما القميص ، تسعى فى الأرض، تتدبر شأنها اليومى ، وتنتج لتطعم نفسها والعيال .

صور متعددة للمرأة

وبين الجوهر الغامض والفعل الإنسانى المشروط تاريخيا أفكر فى كتابة المرأة فتتزاحم فى رأسى الصور ، صور جدتى وأمى وعمتى ، وفلاحة مختار ناهضة عند مدخل جامعة القاهرة وامرأة فلسطينية تشيح بوجهها نافرة وغاضبة من تعدى جندى إسرائيلى .

المعرفة شرط للكتابة ، والكتابة وعى الذات بنفسها فى الوجود تطلقه كلاما يحيط بالحكاية وما الحكاية ؟ ستتعدد الأجوبة باختلاف العين التى تلتقط . والفهم الذى ينتظم التفاصيل الملتقطة فى كل له دلالته . ثم إن الكتابة إنشاء يطلق الوعى كلاما فى لغة . والعربية لغتنا وموروثنا الثقافى ، المنطوق بها والمكتوب ، موروث هائل قيمة وحجما ، دغل متشابك من فروع بلا حصر وأصول تتعدد .

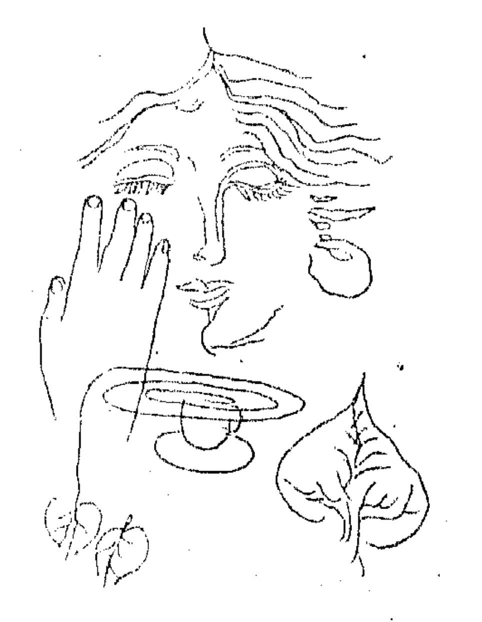
فهل الكاتبة العربية أوفر حظا بذلك الموروث ؟ وهل تسهل مهمتها أم تصعب وهى ابنة

لحضارة لقبت بحضارة النص ، وأمة عمادها الأول كتاب ، ومعجزتها اللسان ؟ وهل يُشكّل ذلك كله سندا لها يرفعها عاليا على قاعدته الفذة أم أنه على العكس من ذلك يُقزّمها بإضاءة تواضع إنجازها الناشيء .

وهل يقل عدد الشاعرات بيننا فزعا من حوار لا تكافؤ بين طرفيه ؟ ولا أقصد هنا مجرد غياب التكافؤ بين تراث شعري أسسه وطوره الرجال وامرأة مفردة تطمح إلى كتابة القصيدة ولكنى أقصد غياب التكافؤ بين تراث راسخ مستتب القيمة وصوت وجل يحاول النطق بعد طول صمت ، ويتطلع إلى الإفصاح عن وجوده رغم انه درس ودرب وعوده الآخرون فتعود على طمس هذا الوجود ؟ وهل تكثر بيننا الروائيات وكاتبات القصة لأن تراثنا القصصى أقل سطوة أم لأن القص يناسب تاريخنا المكبل كنساء ويتيح لنا أن نحتمى فيه كالجدة القديمة شهرزاد وهى تحكى وتحكى وتتوارى ، على طريقة النساء خلف حجاب حكيها ؟ . فى فبراير عام ١٩٤٦ حاصرت قوات الشرطة الطلاب المتظاهرين بإطلاق النار عليهم وفتح كوبرى عباس وهم يحاولون عبوره إلى وسط المدينة . لم أر الواقعة إذ ولدت بعدها بثلاثة شهور ولكن الكوبرى كان مشهدا أليفا .

كان شباك الطفولة يطل على النهر وكوبرى عباس ومغسل عمومى تستخدمه بائعات الخضره فى غسيل الخس والفجل والجرجير قبل أن يحملنه إلى الشوارع القريبة لبيعه ومن الشباك نفسه كنت أراقب ارتفاع منسوب المياه فى الخريف وهى تتلون بطمى النيل حتى اليوم الموعود فيكون وفاء النيل . أشاهد المراكب المزينة بالأعلام والمصابيح تتقدمها «العقبة» الأكبر والأبهى تشق طريقها على صفحة النهر لتلقى بالدمية بديل العروس – الضحية فى الزمن القديم ومن نفس الشباك رأيت الطائرات الحربية ديسمبر ١٩٤٨ . أسمع أزيزها أتطلع ، وتتردد فى الأسرة كلمة «فلسطين» فأنتبه .

ساعتها كان العالم مشهدا داخل إطار نافذة طفولتى اطل عليه من علٍ وبعيد . ولم يعد الطفلة صارت على مشارف الخمسين تسعى فى الطرقات كغيرها من الخلق تتوالى الأحداث عليها فتكتهل ، وتعى أن حياتها تاريخ معاش تجتهد اجتهادا فى فهمه والإحاطة به وتنشغل كثيرا بالإرادة المنفية والفعل المقموع والعجز ، والخوف من واقع يتغوّل على يومها وغدها صارت الطفلة كاتبة مسكونة بالتاريخ ، تاريخ الواقع الحالى أكثر مما جرى فيما سبق من الأزمان .



موقع المرأة في قصصي

أنتجت أربعة نصوص روائية ونصى سيرة ذاتية ومجموعة قصصية ، وفى ظنى أن التاريخ . بهذا المعنى هو الهاجس الأكثر إلحاحا فيها

جميعا وبصرف النظر عما إذا كانت أحداثها تدور فى الحاضر أو فى زمن أسبق .

والمرأة ماموقعها من كل هذا ؟

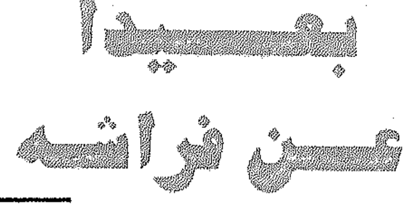
أكتب عن المرأة وأكتب عن الرجل أيضا ولكنى أكتب عن المرأة أكثر لمعرفتى الأكبر بها وأيضا لأننى أرى فيها تجسيدا أعمق للإرادة المستلبة والوجود المقيد . كيف كتبت المرأة؟ كيف كتبت نفسى ؟ هل كتبتها ؟ .

لا أجيب على هذه الأسئلة ليس فقط إحجاما عن الخوض فى إجابة أظنها من حق القارىء الفطن أو الناقد المتخصص ولكن أيضا لأننى اعتقد أن الشخصيات النسائية التى كتبتها : «شمس» فى حجر دافىء و «خديجة» فى خديجة وسوسن ، و «آمنة» فى سراج، و«مريمة» و «سليمة» فى غرناطة و «صفصافة» فى صفصافة والجنرال و «فوزية» فى رأس النخل ، هذه الشخصيات رغم ارتباطى بها واعتدادى بكتابتها - مازالت فى تقديرى اجتهادات متواضعة للإحاطة بملامح وجود أنثوى أراه أعمق وأغنى وأكثر تركيبا مما جسدته كتابتى .

أعود إلي التمثال غير المكتمل وصورة المرأة حاملة آلة الخياطة لأقول اننى اسعى واجتهد لعلى احيط أو أقترب فألامس أعماق وجودنا النفسى والاجتماعى والانسانى ، معرفة أطلقها فى إنشاء لغوى ورثت منه قدرا وأطمع أن أضيف إليه بقدر .

جزء خاص .. أدب النساء .. جزء خاص .. أدب النساء





بعيدا عن فراشه

● سلوى بكر

فى واحدة من قصصه . كتب أديب عربى راحل يقول :« أحب الحركة النسائية عندما تكون فى فراشى » ويصف إحسان عبد القدوس مناضلة ماركسية فى إحدى رواياته، فيلاحظ أنها خالية من الأنوثة ، لاتنزع الشعر عن ساقيها وذراعيها .

والمرأه المثقفة فى الأدب ، تبدو عادة قبيحة ، عجفاء ، بنظارة سميكة ، وهى معقدة نفسيا وأحيانا موتورة ، وهى عموما تظهر على حال يثير السخرية والشفقة ، ولايخل من ازدراء .

والحقيقة فأنا أحب الكتابة عن نساء الحركة النسائية اللواتى لايحب الرجل الكتابة عنهن، لكنى أكتب عنهن وهن بعيدات عن فراشه ، ونساء الحركة النسائية ، لسن برأيى هن

اللواتى يعتلين المنصات فى المؤتمرات ليطالبن بتغيير قوانين الاحوال الشخصية ، ولااللواتى يبحثن عن جمعية نسائية يذهبن إليها فى المساء ليهضمن الطعام ، ولكن هن ملايين النسوة اللواتى يخرجن الى سوق العمل كل يوم لينقذن اسرهن من الجوع والفاقة ، رغم أنف حسين رمزى كاظم ، ورغم آرائة وقوانينه المصرة على عودة المرأة إلى البيت . هؤلاء هن نساء الحركة النسائية التى تساهم فى دفع حركة المجتمع إلى الأمام ، ويواجهن الحياة ، مصارعات صعوباتها ، وقيمها المتوارثة المكبلة لطاقاتهن النسائية الخلاقة .

إن بعض الناس من الرجال والنساء ، تزدرى هذه الحركة النسائية ، ويصر على تجاهل التناقض المتزايد بإستمرار بين الحالة (الواقعية) للمرأة ، والحال الذى يجرى من خلاله قولبتها قسرا ، وفقا لتعريف الآخر / الرجل ، الذى يريدها أن تكون على مقاس قالبه دائما ، لأسباب مصلحية نفعية تتعلق به فى المقام الأول

موضة قديمة .. حديثة

منذ سنوات كانت الموضة فى الدراسات الادبية ، هى البحث عن صورة المرأة فى كتابة الرجل ، ولقد كرست دراسات عديدة لصورة المرأة فى أدب فلان أو علان لكن يبدو أن الموضة الآن هى الكتابة عن صورة المرأة فى أدب المرأة ، والحقيقة ، فأنا أحب أن أجعل هذه الموضة قديمة بدورها ، وفكرت فى تناول صورة الرجل فى أدب المرأة .

ولأنى لا أحب التدخل فى شئون الأخريات والآخرين كذلك ، فقد فكرت فى تناول صورة الرجل فى أدبى ، خصوصا وأن كتاباتى مدانة من قبل البعض ومتهمة بأنها تحض على كراهية الرجل (وبالتالى فقد تهدد السلام الإجتماعى) ، كما يزعم البعض ، ولقد توقفت عند هذه المسألة كثيرا ، وفى محاولة للبحث عن منشأ هذه الفكرة ، خصوصا وأننى لم أتصور أبدا أن أكتب ضد الرجل ، ذلك الذى أحبه رقيقا متواضعا ، لايطرح نفسه فى الحياة كديك ولاينظر إلى النساء كفراخ ، كما أننى لا أظن فى نفسى وجود عقدة فيها بسبب الرجال أو نوع من الكراهية لهم لأن الحياة لاتكتمل ولاتدوم سنتها إلا بهم مثلما هو الحال مع النساء

إذن ، مامنشأ هذا الأعتقاد والظن الخاطىء فيما يتعلق بالرجال فى أعمالى فتشت فى نصوصى ، فوجدت ان رجال قصصى ورواياتى فى مجملهم ، رائعون، ففى واحدة من اولى قصصى وهى زينات فى جنازة الرئيس، نجد أن الرجل جارها وصديقها هو الذى يعاونها فى كتابة رسائلها لرئيس الجمهورية، وفى رواية مقام عطية القصيرة. فكل الرجال والحمد لله محبوبون، وغاية فى الرقة واللطف، أما رواية العربة الذهبية لاتصعد الى السماء، فتؤكد على أن مصدر الشر فى العالم ليس الرجل كما يظن البعض، لكنه القيم المتخلفة الرواسى، التى تجعل من الرجال والنساء اشرارا ، دون أدنى تفرقة بينهم، ثم انه فى روايتى الاخيرة القصيرة «أرانب» نجد ان بطلها اسامة يتجسد على صورة بالغة الانسانية والطيبة فهو مواطن ثالثى (نسبة الى العالم الثالث) لاحول له ولا قوة بسبب اعتياد الاستبداد، وتفشى الجهل والفقر، إذن لماذا الفهم المغلوط ياربى، ولماذا سوء الظن برجالى؟

فى النهاية، وبعد طول تمعن وتفكير، اكتشفت سبب ذلك التصور القاصر الناشىء عند البعض، بعد قراءة أعمالى، فالنساء فى أعمالى هن السبب في حدوث الخلط، وليس الرجال

فبطلات اعمالى هن من ذلك النمط الذى قلما يهتم به الرجال، انهن نوع من النساء لا مصالح ولا نفع للرجال فيه، فهن نساء لذواتهن، ولسن لذوات الرجال.

إن معظم بطلاتى لا يعتمدن على الجمال الانثوى كركيزة أساسية ، يرتكزن إليها في الحياة وهن ياكلن لقمة العيش بعرق جبينهن، وبالمكابدة المستمرة في عالم يصعب فيه أكل العيش، ومعظمهن وحيدات مستقلات بالفعل.

وليس بالقول يمارسن الحرية دون التشدق بكلمات كثيرة تشرح معناها وفحواها.

ولكن السؤال يظل قائما: لماذا يكره بعض الرجال هذا النوع من النساء؟

أظن ان الرجل الحر، هو الذى يحب المرأة الحرة، وكثير من الرجال ليسوا احرارا، فهم أسرى القيم والافكار المغلوطة المتعلقة بالنساء.

ومفاهيم هذا النوع من الرجال، لاتنطلق من حقيقة ان المرأة، كائن انسانى مثله تماما، لا تختلف عنه إلا فى بعض الصفات الجسمية التشريحية، وهى اختلافات لا تبرر التعامل مع المرأة كنوع أدنى انسانيا وبشريا.

صور سلبية

لذلك فالصورة الادبية للمرأة كانت فى أفضل أحوالها، ارضا ، أو شجرة، او وردة، أو نبعا للخير والحنان، ثم تاتى بعد ذلك صورة المتعة الحسية. بمعناها الشهوانى، فتصبح المرأة غزالة أو بطة، أو حتى سمكة (كسمك البلطى، او السمك البنى كما في الفولكلور الغنائى الشعبى) وتتولد عن هذه الصورة الشهوانية، كلشيهات تاريخية من نوع «وراح يلتهمها بعينيه بدت له كقطعة من القشدة، وغرق في بحر العسل.. الخ».



وهناك صور سلبية لهذا المفهوم المتخلف النفعى للمرأة، فتوصف المرأة فى هذه الحالة بأنها بقرة، أو جاموسة، أو شجرة جميز ، أو عود حطب ناشف.

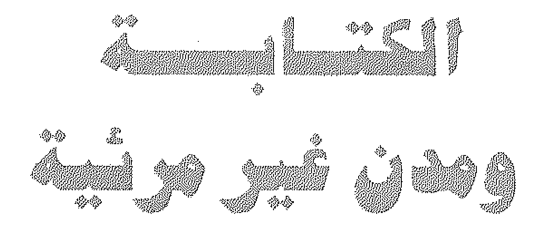
إن صورة المرأة فى أعمالى، تصدم بعضا من الرجال، انها تجعلهم فى مواجهة نساء غير اولئك النساء اللواتى صنعهن الرجل، ورغم أن العالم يفيض بنساء على شاكلة بطلاتى (والعكس هو الأساس)، إلا أن الرجل المقولب، والذى قولب المرأة . وراح يرسم الادوار لها، ويحبسها فى تخوم وحدود من صنعه، لا يرغب فى رؤية المرأة الأخرى القادمة إلى قصصى ورواياتى من عالم الحقيقة والواقع، إن هذا النوع من الرجال لايرى فى الدنيا إلا المرأة ذات البعد الواحد، وهو بعد الانتفاع لا غير.

والمدهش حقا انه لا توجد دراسة واحدة، أو بحث فريد، يتناول الرجل (كنوع) فى ادب الرجل، لكنها المرأة دائما، المرأة فى أدب الرجل، المرأة فى أدب المرأة .

أخيرا، فإن الرجل فى ادبى، كائن جميل، رقيق، انسان سوى، لاينظر الى النساء كبط، أو أون، أو اسماك، ولايتعامل معهن إلا باعتبارهن بشرا اسوياء مثله» لا ملائكة الفردوس، أو شيطانات الجحيم.

جزء خاص .. أدب النساء .. جزء خاص .. أدب النساء





● اعتدال عثمان

تبدو الكتابة لى وكأنها امرأة من أهل بلادى ، تسكن أرض الواقع بظروفه التاريخية ومكوناته الثقافية ، وتعيش تحت سماء مملكة الخيال والحكايا والأساطير، ترحل أحيانا فى بحر اللغة وليس معها سوى زاد من نصوص تراثية وحديثة ، وحلم بأن تواصل رحلة المعرفة وأن تصل إلى القراء .

وحين أراجع ما كتبت وأنظر فى قصة «مرايا الرمال» فإننى أرى شظايا مابعد ١٩٦٧ تتناثر على صفحات الورق وتتجمع الحروف والكلمات والجمل ليكون محورها أسرة مصرية . أم وابنتاها والأب شارك فى الحرب ليعود ممزقا وباحثا عن عقد عمل فى دولة عربية .

النساء الثلاث لا تتماثل قصتهن مع أحد ممن أعرف بصورة مباشرة وإن عبرن عما استقر فى ذهنى وخيالى بوصفه انكسارا لأحلام جيلى ، الرجال منهم والنساء على السواء ، والشخصيات النسائية فى هذه القصة لايحملن أسماء لكنهن يقدمن من منظورهن مسارات متباينة لواقع شريحة من الطبقة الوسطى ، خلال السبعينات والثمانينات تكشف عن أنواع النكوص فى المجتمع والتحول السلبى والتبدد فى أزمنة النفط ، بعد ضياع الخرائط وطمسها .

وتنتهى القصة والابنة الصغرى تحصل على بعثة علمية فتسافر على طائرة تحملها بينما تتطلع إلى صقر مجنح وبين يديها كتاب رفاعة رافع الطهطاوى ، بوصفه رمزا لتواصل أجيال، تسعى إلى أفق العلم والاستنارة وتتمسك بأمل جديد وليد ، أو لابد أن يولد .

شهر زاد تنبع من محار الحكايا

وتحت سماء مملكة الخيال وفى بحر الأبجدية تتوالد شهر زاد من محار الحكايا وتنجب شخصيتين نسائيتين تطرق كل منهما باب الأسطورة الفرعونية من ناحية مغايرة .

المرأة الأولى قصة «بحر العشق والعقيق» واسمها ريد تعرف كلام الأحاجى الملغز والحكايا الراقدة فى بطون الكتب .. وهى حين تقف حكاياها على بطل القصة لا تراوغ سيف مسرور ، بل تروم أن يكون القص متعة ومعرفة فى آن واحد . وعندما يهزمها الموت ، فإن بحث الفتاة الراوية للقصة عن حقيقة ماحدث لريد ، يقودها نحو التحول من حال البراءة الأولى إلى اكتساب الخبرة بالحياة ، وإن أفضت المعرفة ووهجها إلى اصطلاء الراوية بلهب الحقيقة .

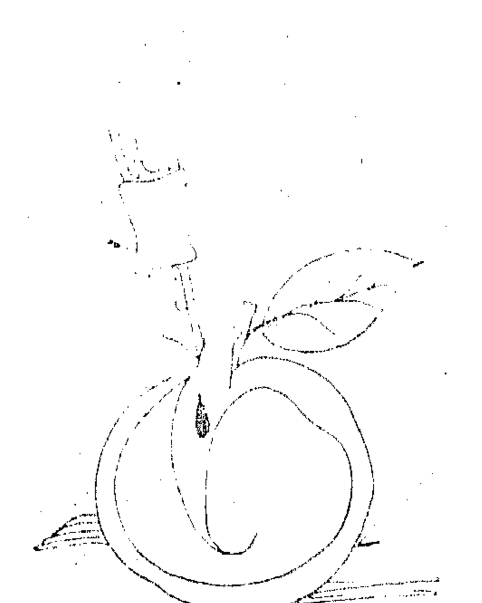
أما الأسطورة الفرعونية المرتبطة بأسرار الموت والحياة فتعاد صياغتها بصورة مغايرة لمصدرها الأصلى ، على نحو مايظهر فى مخطوط يشير لأحد متون الأهرام ، أو لصفحة من كتاب الموتى ، تجده الفتاة الراوية في قبو يحتوى على خبيئة آثار فرعونية وجسد أمرأة محنطة . وإذ تكتشف الفتاة الخبيئة فإن السر يظهر للناس وتعود الحياة إلى جانب من التراث ، استأثر به بطل القصة ، ذو السطو والهيمنة على مصائر أهل البلدة وأرزاقهم ، بكلمات أخرى أقول إن التراث فى هذه الحالة يصبح جزءا من الذاكرة الثقافية الحية ، يمتلك الناس حق استعادته واحيائه ، من أجل أن يتصل ماضيهم بحاضرهم ويمستقبلهم .

التراث جزء من الذاكرة الثقافية

ومن محار الحكايا تتوالد شهر زاد من جديد وتنجب امرأة اسمها «السلطانة» . والعمة سلطانة أغرب امرأة فى العالم ، فى الصباح إنسية وفى الليل كأنها من بنات الجان ، تسكن طرف البلدة ، ناحية الغيطان ، تحلب مع شقشقة الفجر وتطبخ بقية النهار ، فى المواسم تعجن ويخرج الخبز المرحرح من طاقة فرنها كالفطير ، يفوح بالحلبة ورائحة أنفاسها العنبر ، فى العصارى تتحمم العمة سلطانة وتتكحل وتتطيب تنتقى من خضار الزرع لون ثوبها البيتى .. وتعقص على رأسها قمطة ، يشهق من بياضها لوز القطن المفتح ، تتلفع عليها بالسنابل ومن تحت شال الذهب ينسدل ليل شعرها المموج اللماع .

إنها امرأة من لحم ودم وذوق ، صفاتها واقعية ، لكنها تعيش بالحكايا وتقصها على

أولاد القرية من الصبيان والبنات ، فتدخلهم معها عالم الخيال والرؤى الأسطورية وتطوف بهم فى مملكة الأحلام ، فتكتسب فى نظرهم صفات تعلو على الواقع، والعمة سلطانة تبحث فى الحكاية داخل الحكاية عن جوهرة العدل والصدق ، كى تعلقها تميمة على صدر بنت ، أخذت بسحر القص تعلمت وعادت لتمارس الكتابة .



إن السرد فى هذه القصة يربط الشخصية النسائية الرئيسية ـ السلطانة ـ بالتراث الشعبى من ناحية ، كما يربطها من ناحية أخرى بالتاريخ الحديث، فهى ابنة، أو ربيبة لشيخ مسن يقول أهل القرية إن والده هو محمد عبيد ، أحد أبطال الثورة العرابية ، والشيخ نفسه لصيق الصلة بمحمد فريد وسعد زغلول وجـمال عبد الناصر فيما يقول الناس ويحكون فى مجالسهم .

وكل آن ينطلق «موال شوق» جديد فى قصة ، أحاول فيها أن أعيد صياغة الحكاية الشعبية فتظهر بهية ، أو نعيمة ، أو شوق ، لتكون شخصية نسائية رامزة الى الحياة العفية، متطلعة الى التكافؤ والانطلاق ، ملبية نداء غريبا ، كأنه النداهة أو لعلها الحكاية تبحث عن كتابة جديدة .

وإذ يسود المنطق الأبوى القاهر ـ لعمدة البلدة ـ فإن الفتاة الريفية فى قصة «موال شوق» تتوارى ، أو تختفي ، ليكون غيابها إيذانا بانطلاق الخيال الشعبى الذى يبث أشواقه ومواجده بطريقته الخاصة ، المستعصية على أشكال الظلم والقمع ، المتوافقة مع ظلال العامية وايحاءاتها فيصوغ الراوى الحدث القصصى كله فى موال ، يتخلل السرد ويخترقه ويعقب عليه .

يقول الراوى فى النهاية :

«شوق دخلت الحكاية

شوق دخلت الموال»

المزج بين الواقع والخيال

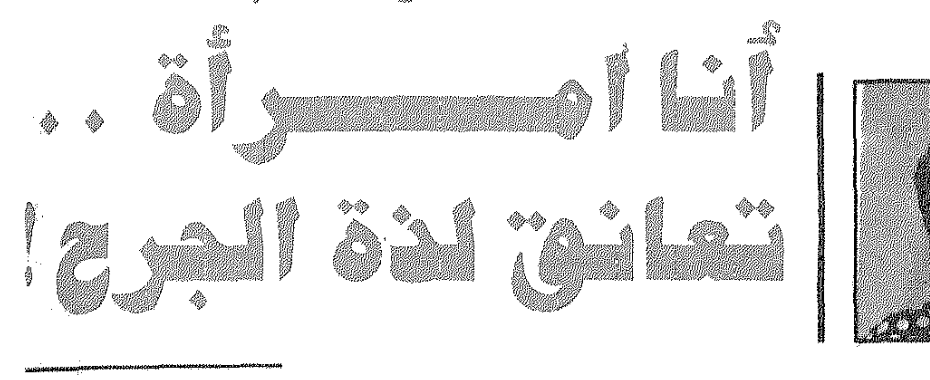
وتمثل حركة الخيال الحر المنطلق للشخصيات النسائية ـ التى عنها أكتب ـ طموحى الى المزج بين الواقع والخيال ، وبين الحسى والروحى ، فكأن الجسم منغرز فى أديم بلادى العبق المعذب بينما النفس تسرى فى الكون ليكون الخيال معراجها الى الأرض .

وتتيح حركة الخيال الحر فى تصورى مجاوزة الشخصيات النسائية القصصية لأسر الزمان والمكان والمواضعات الاجتماعية والأدبية الضيقة ، على حين تفتح هذه الحركة ذاتها آفاقا لرؤى أكثر رحابة وإنسانية يتم من خلالها تشييد بنية قصصية موازية للواقع ، يعاد داخلها ترتيب العلاقات بين البشر وصياغتها صياغة مغايرة لما يكرس غربة الإنسان وعزلته وسط أهله وناسه ، ولما يئد الأحلام العادلة البسيطة .

ويقوم الخيال فى هذه الحالة أيضا بوظيفة مهمة بوصفه سبيل الكاتبة لكشف آليات القهر الاجتماعى والنفسي من ناحية والعجز عن مواجهة الواقع من ناحية ثانية ، والخيال بهذا المعنى وسيلة للكشف والتطلع فى الوقت نفسه للبناء .

أما التراث ، بجانبيه المدون والشفاهى ، فهو مايمنح الرؤى تجذرها ، ومايمنح الكتابة تماسكها إزاء الريح العاصفة بهويتنا ، الجائحة لخصوصيتنا الحضارية لكن التراث ليس كتلة واحدة متجانسة . واذا كانت الكتابة بصورة عامة وبصورة خاصة بالنسبة لى ، هى التشكل والصلابة والطموح الى مجاوزة العصف والاجتياح فلابد أن يعيد الكاتب والكاتبة تحديد انتسابهما إلى أشجار التراث الوارفة ، القابلة للامتداد فى الأرض والبقاء .

والشخصيات النسائية التى تظهر فى قصصى يجسدن جانبا من هذا المسعى ، حين أحاول من خلال منظورهن تقديم رؤية تنتمى الى بعض فروع أشجار التراث الوارفة ، ومن بينها الكتابات الصوفية ، لكننى أحاول أن استخلص منها عصارة تمتزج بحبر قلمى وبأسلوبى الخاص .





جزء خاص .. أدب النساء .. جزء خاص .. أدب النساء ..

أنا امـرأة .. تعانق لذة الجرح!

● فوزية مهران

«من بين الغصون المخضبة بلون الربيع رأيتها .. محلولة الشعر تلتف بملاءة سوداء تكاد تنزلق من على كتفيها تتشبث بها فى محاولة يائسة تصنع شيئا عجيبا وهى تقترب .. خطوتين الى الامام .. تتوقف وتلطم خديها وعيونها محدقة فى فرا غ ..

الى اين وماخطبها ؟!!

عندما رأيت هذا المشهد الصغير كدت اصرخ عبر نافذتى – كلنا هذه المرأة – حدث جلل لابد حدث لها – كنا بعد الهزيمة – وقد أصابت الطعنة قلوبنا – نحن جيل تربى فى احضان حركة وطنية وقيام ثورة – ارتبطت الثقافة لدينا بالسياسة وظللنا نكدح ليلا ونهارا من اجل

التقدم والتغيير وحياة افضل .

كلنا اذن هذه المرأة «لعنة الملاح التائه قد حلت بها .. لامرسى لا مرفأ أو فنار يلتمع امامها» انتقل المشهد داخلى .. عدت اتأمله من جميع جوانبه - اصبحت انا الشاهد والمشهود - تفجرت تداعيات الموقف .. راحة وحشية تنعم بها المرأة .. تسير بكبرياء حزين رافعة رأسها .. تمثل حالتي وحالة امتى - وددت لو افعل مثلها «اعانق لذة الجرح والنزف الخارجي» - مجنونة اسير مثلها .. اهوى على صدغى .. محلولة الشعر لا أبالى .. «اتوق لتلك المشية المغيبة .. تتجاوز الادراك والوعى - اكسر حاجز الصمت .. ارفع صمام الاحتراق الداخلى .. اجهض حزنى على الطريق العام .. تتصاعد أبخرة الغضب .

لقطة سريعة مكثفة - ومرور سيدة امامي على هذا النحو اوحت لى بالقصة القصيرة «مجنونة» ومن خلال علاقة تماثل وتقابل عبرت عن حالتى الخاصة وحال الناس جميعا .

والمبدع يأخذ مادته من الحياة .. ويعيد صياغتها وتركيبها .. ويبرز رؤية جديدة لها .. والمعنى من خلالها .. والحركة الداخلية الكامنة فيها .

تلك هى صلتى بالشخصيات التى تظهر فى قصصى واعمالى الروائية - والانسان يوجد حيث يكون وجوده ضروريا - وحيث وجهة النظر التى يتبعها الكاتب ورؤيته والموقف الذى يريد التعبير عنه .. واسلوب تفكيره واهتمامه بالاخرين .

التجربة والسرد الفني

عندما تتحول اللحظة او التجربة من الحياة الى السرد الفنى فإنها يجرى عليها الكثير من التحول والتطور بحيث تصبح اكثر سعة وواقعية وتوحى بالمعنى وتتفتح بالوعى .

عرفت يوما الرغبة الملحة التى كانت تستبد بأستاذة جامعية تجرى تجارب علمية من اجل تحسين رغيف العيش ..

رغبة خاصة وعامة فى نفس الوقت . فكرة طموح من اجل تحقيق ذاتها وعملها .. وتحسين ادائها ورفع مستوى المعيشة فى وطنها ..

«تقول وداعا للانيميا والتبعية الغذائية ومشكلة الديون والجوع والفقر» تسمع صوت جدتها وهى تقول «الذل يكمن فى البطون - تربط حجرا على بطنها ولاتذوق الذل» - تعمل من أجل ألا يهون الناس على انفسهم ولتحدث ثورة غذائية تحرر افواه الناس - «عيش بالثوم .. بدقيق الموز .. بعصير المانجو» لتقوى وتثبت ارجل الاطفال . الى اين انتهى بها الحال ؟

اعطوها كشكا ومخبزا صغيرا .. وسط حقول تجارب زراعية تلتمع بالخضرة وتشع بالذهب الخالص لسنابل القمح ..

رأيتها .. مجرد ان رأيتها تعد رواتب الخبز للسادة الكبراء والرجال المهمين وزوجات المترفين من اجل الرجيم .. مجرد هيئتها داخل الكشك الزجاجي .. ومساعدتها للعامل فى احصاء عدد الارغفة .. ونظرة الاستسلام فى عينيها .. تصورت القصة خلفها واستمعت لحوارها الداخلى .. ورأيت حلمها المهيض .. وكانت «الخبازة» .

(ان السعى لمعرفة طبيعة شخص آخر والغوص إلى عالمه النفسى ومعرفة ظروفه يعنى اكتشاف روح انسانية واحتضان تجارب وخبرات ثمينة .)

الكتابة .. حياة

لو اننى كتبت القصة وراء كل قصة لاحتاج الامر الى مجلدات تفوق مجموعات القصص بأكملها .

وهكذا تتحول الشخصيات فى الكتابة لدى - حتى العابرة والبسيطة منها - الى احباء .. اصدقاء احياء تدفىء انفاسهم عالمى وأفق مستقبلى .. وتكون الكتابة حياة.

المرأة شهيدة ومناضلة ولها عزم الرسل فى مجتمعاتنا ..

مناضل فلسطينى حكى حادثة وقعت بالفعل .

امرأة كانت تجلس على الارض بجانبها طفلتها الرضيعة «انشقت الارض فجأة عن صبى يلهث وكأن فرقة كاملة من الشياطين تتبعه : خبئينى يامى»

فى لحظة كانت قد اندفعت به الى داخل الدار - عندما استدارت لتعود الى الصغيرة «دوت جلبة المركبة العسكرية وصوت الجنود والطلقات».

تجلى معنى الامومة كاملا - وسط نذر الخطر نسيت ابنتها لتحمى الصغير من ابناء ثورة الحجارة ..

توقفت الحادثة المروية عند هذا الحد .. تداعت معانى الشجاعة والجسارة لدى .. .. «فى تلك اللحظة كانت العيون تحدق خلف ستر النوافذ وقضبانها يرقبون الموقف وينتظرون ماتسفر عنه تلك الهجمة الغاضبة '

وقع خطى الجنود يقترب من عتبتها .. تمسك المرأة ببندقية زوجها تقاتلهم عن آخرهم قبل ان يصلوا الى الفتى .

عاد جندى بلفافة الجسد الطرى – قال القائد بصلف «ربما ولدتها امها من حرام وخلفتها وراءها .. هم جبناء فى الحب – وان كانوا ليسوا كذلك فى الحرب ».

امره ان يعدمها قبل ان تكبر وترجمهم بالحجارة .

صور متعددة للشخصيات

امرأة اخرى خلف نافذة بعيدة لم تحتمل .. خرجت تنقذ الطفلة وتنتزعها منهم .«امومة » قصة امرأتين تعيشان ويلات الحرب والظلم وتقاتلان ببسالة –امومة تحتضن العالم وتضم قيم الحياة والحرية ، وتتحول الى ارض ووطن وساحة للامل .

فى قصة «حلم البحر» تولد مدينة جديدة «من رحم الارض وظهر الوطن» – تصبح المدينة انسانا .. كائنا حيا .. عملا قائما .. جهود البنائين العظام وفريق عمل بينهم – عشرون مهندسة .

ترتفع من اعمال البناء حكمة ساطعة «اننا عندما نبنى مجتمعنا انما نبنى لأنفسنا يعالج الحب والبناء المهندس القائد الذى كان يتحصن بأسباب العزلة وجدران الوحدة ويعيش معزولا عن ملحمة «يساهم فى إعلائها».

الابطال الرجال .. ملاحون عظام .. وطيارون «من تلك السلالة الخاصة من حراس الوطن » .. عمال وفنانين .. رجل صالح يفك اسر المدينة



قصة «حفرة العمل» يوجد بها فريق من عمال التليفونات يجوبون سطح المدينة يمدون خطوط الوصل والاتصال بين الناس .. ثلاثة ورئيس لهم .. يقومون بالمهمة دون اتصال حقيقى بينهم . الى ان جاء يوم غاب احدهم اسقط فى يدهم .. العمل مقسم بينهم – دون ان يدرى احد عن عمل اخر – شأن من يقسمون المهمات الى اجزاء صغيرة ولايقام عمل حقيقى ابدا «الحفرة تظل مثل هيكل عظمى منقرض .. مقبرة مزيفة . لايرتفع منها تسبيح ولاتقوم عليها صلاة ولاشهادة ولايرقد داخلها سلك مشع ولا حرارة جارية » يوم عمل كامل .. فقط «واحدة حفر والآخر ردم»

سألتنى صديقتى الناقدة : هل الكاتبة فى رواية «جياد البحر» هى انت ؟

السؤال شيق ومثير وكثيرا مايجهد القراء والنقاد انفسهم لمعرفة الشخصية الحقيقية .. حتى فى الدراما التاريخية يأخذون كل مايقوله البطل او البطلة على انه من أحداث التاريخ بالفعل رغم اننا لانأخذ من وقائع التاريخ الا «الحالة» فقط او الموقف وحدث يمكن ان يشير الى ظروف مماثلة فى الحاضر ويلهم حركتنا على مسرح الواقع .

فى رواية «جياد البحر» نجد السفينة تدور بين موانىء البحر الاحمر – بحرالعرب الدامى – وشعابه المرجانية الخطيرة .. مهمتها فى الاصل ان تحمل المؤن الى الفنارات – لمن لديهم شجاعة الاعتزال ، والابقاء على نور الفنارات ساطعا .

تحمل مجموعة من المثقفين يمثلون امة العرب .. وفريقا من المسرح والعاملين عليها من طاقم الباخرة .

يدور بينهم حوار – كأنما خريطة الوطن واحوال الناس فيهم وضعت للبحث والدراسة .. الاحداث والافعال تتداعى وتستبق مثل جياد البحر البيضاء – تبحر بين الماضى والحاضر وتتبدى مناطق الصدام والخطر .

والمسرحية التى يتوجهون بها الى عمال الموانىء تتشابك خيوطها بالحاضر وترتفع الى درجات من الوعى والاكتشاف ، لابد من المشاركة واتقان العمل والتوجه الى الحق والعدل وانقاذ ارواحنا .

وتأتى السيدة خالدة – الام المصرية بطلة رواية «حاجز أمواج» بعد الهزيمة مصر كلها انسحبت الى الداخل .. الى حضن الام والارض الطيبة .. فلاحة قوية صلبة مؤمنة تعرف ان مسئوليتها العطاء ومساعدة الاخرين دائما . الدنيا لديها عمل ومجاهدة طوال الوقت واقامة البيت «عمود البيت» – تدعوها الفلاحات – القرابة من الارض هى التى وهبتها الصمود وروح التحدى – تقوى على العمل والحب .. تصبر على فقد ابنها الشهيد فى عمليات حرب الاستنزاف .

رأيتها وعرفتها الاف المرات بين الاسر والقرى .. تحس معها دائما اننا يمكننا ان نصمد

امام الفناء واى محنة قادمة .

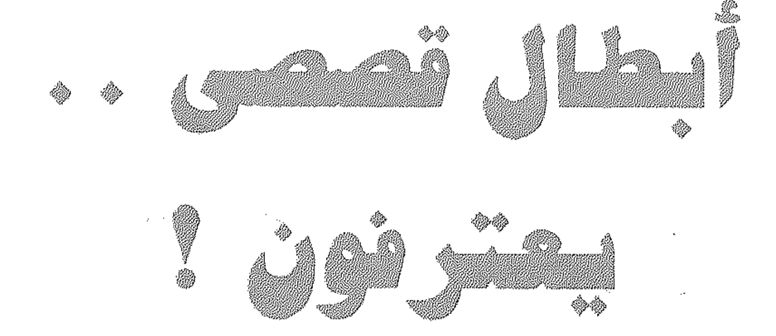
فى ادنى الارض .. وقاع السلم الاجتماعى يقف رجل بسيط فى ذات القرية - رجل الماء - يرش الارض بالماء ليمهد الطريق امام السيارات الفارهة والعربات المكتظة .

لا احد يشرف عليه .. لكنه يعمل منذ الصباح الباكر حتى الغروب .. حتى يصبح مثل رسم داخل لوحة هائلة تقيم العمل وتبشر بصبح جديد دائما . اكتب دائما وانا أرى ما فعله وجه الزمن على وجهها ..

هى وجه شعب عظيم - وشخصية تبقى رمزا حيا دائما .

جزء خاص .. أدب النساء .. جزء خاص .. أدب النساء ..





● عائشة ابو النور

لم أحسب عندما نشرت عام ١٩٨٨ اعترافا في مقدمة مجموعة أعمالى الاولي أننى اصنف فيه ما اكتبه من ابداع قصصى وروائى تحت قائمة «الادب الذاتى» ، وأبعده عن شبهة السيرة الذاتية ، إن جدلا واسعا ، ونقاشا مثيرا سوف يحتدم بين المهتمين والمشتغلين بالثقافة والنقد الادبى ليس في مصر وحدها ، ولكن في العديد من الصفحات الادبية في الصحف والمجلات العربية ..

وقد أثار الاعتراف الذى شهدت فيه بذاتية ما اكتبه من أدب الى اكثر من تساؤل ، أوله عن ماهية الادب الذاتى ؟ وثانيه ، عن الخط الفاصل بينه وبين السيرة الذاتية ؟ وثالثه ، عن اذا ماكان هذا النوع من الكتابة الادبية يعتبر خاصية نسائية بمعني انه يكاد ينحصر فى كتابات المرأة وحدها ؟

واخيرا ، هل يعتبر هذا النوع من الكتابة ميزة أم نقيصة أدبية ، من حيث القيمة النقدية والاصالة الفنية ؟!!

وكعادة غالبية القضايا الفكرية .. انقسمت الآراء وتعددت وجهات النظر ، بين الفرق التى تبارت في ابراز المناهج العلمية والتاريخية لتسند اليها فى تبرير وجهة نظرها .

فمنهم من قال بأن الأدب الذاتى هو نوع من أدب الاعترافات .. وبأنه خاصية تميز معظم - ان لم يكن كل كتابات المرأة العربية .

ومنهم من قال انه سيرة ذاتية متخفية وراء شخوص الابطال .. ومتناثرة الاجزاء عبر عشرات القصص والروايات التى يكتبها الاديب على طول سنين ابداعه .

ومنهم من شهد بان الفن على عمومه سواء كان تصويرا أو اخراجا أو كتابه لابد وان يكون افرازا طبيعيا واصيلا نابعا من ذات المبدع .. معبرا عن خلاصة فكره ومشاعره .. مبلورا لرؤيته وذوقه ومجموع تجاربه، بحيث يعكس ذبذبات روح وعصير فكر مبدعه .

والآن يبقى السؤال الذى لم يطرحه سائل ، ولم تثيره ندوات النقاش .. الا وهو ، ما الذى دفع بكاتبة عند الشروع في نشر كتابها الخامس - بعد سنوات ثمان من نشر الاول - الى الادلاء بمثل هذه الشهادة ، والاعلان عن مثل ذلك الاعتراف ؟!

قبل الاعتراف باجابتى .. اسمحوا لي ان ارجع اولا لسرد ماكتبته في مستهل تلك المقدمة :

« .. أود أن أسجل اعترافا وهو انى اكتب ادبا ذاتيا (وليس سيرة ذاتية) بمعني ان ابطال قصصى يفكرون بعقلى .. يتحدثون بلسانى .. ويعكسون مشاعرى.

والفارق الجوهرى بين السيرة الذاتية ، والادب الذاتى .. ان في الحالة الاخيرة لاتكون الاحداث والشخوص المثارة في النص الادبي واقع عايشه الكاتب بكل تفاصيله في فترات متغايرة من حياته .. بل يشكلون في مجموعهم مجرد «ديكور» عام مسخر لخدمة الفكرة موضوع الرواية ..»

اعود الآن للإجابة عن السؤال الذى لم يخطر علي بال أحد طرحه في غمار النقاش المثار حول تلك القضية ..

المسألة أنى بعد نشر اعمالي الادبية الاربع الاولي ، وجدت نفسى محاصرة بما يشبه اصابع الاتهام التي تشير بأني بطلة جميع قصصي .

فكنت اسمع واقرأ من يقول صراحة فيما يشبه اليقين ، باني شخصيا هى «الغجرية» بطلة «مسافر فى دمى» .. وانا متخفية بشخصيتى وراء كريمة وشادية وسوسن وسلوي بطلات رواية «الامضاء ، سلوى» وفي كل مرة كنت احاصر فيها بهذه التعليقات التى تشبه قرارات الاتهام ، كنت ارد بصوت يبدو لي انه غير مسموع من شدة ارتفاع صوت يقينهم الداخلى الذي يكاد يرفض اى محاولة للشرح والتفسير .

فكنت أقول مختصرة جدلاً طويلاً .. بأنى نشرت مايقرب من الخمسين قصة قصيرة ، وروايتين ، فمن غير المعقول ان اكون عشت بشكل واقعى وشخصى كل تلك التجارب والاحداث .

وبعد سنوات من تكرار الاتهام .. قررت التوقف عنده ومواجهته في محاولة لتحليله ، وتفسيره من وجهة نظرى الخاصة ، فكان ان كتبت هذا الاعتراف ، الذى أثار بدوره زوبعة فكرية ، وجدلا ونقاشا كبيرين .

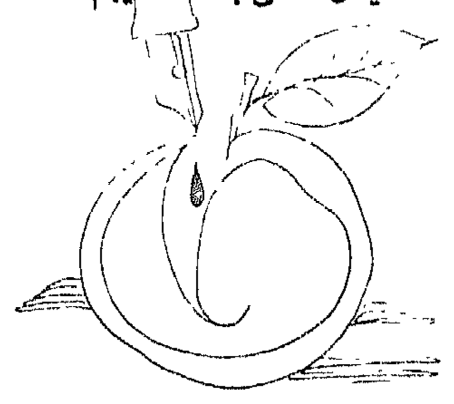
والسؤال الآن ، اين هى الحقيقة الخافية في تلك القضية ؟

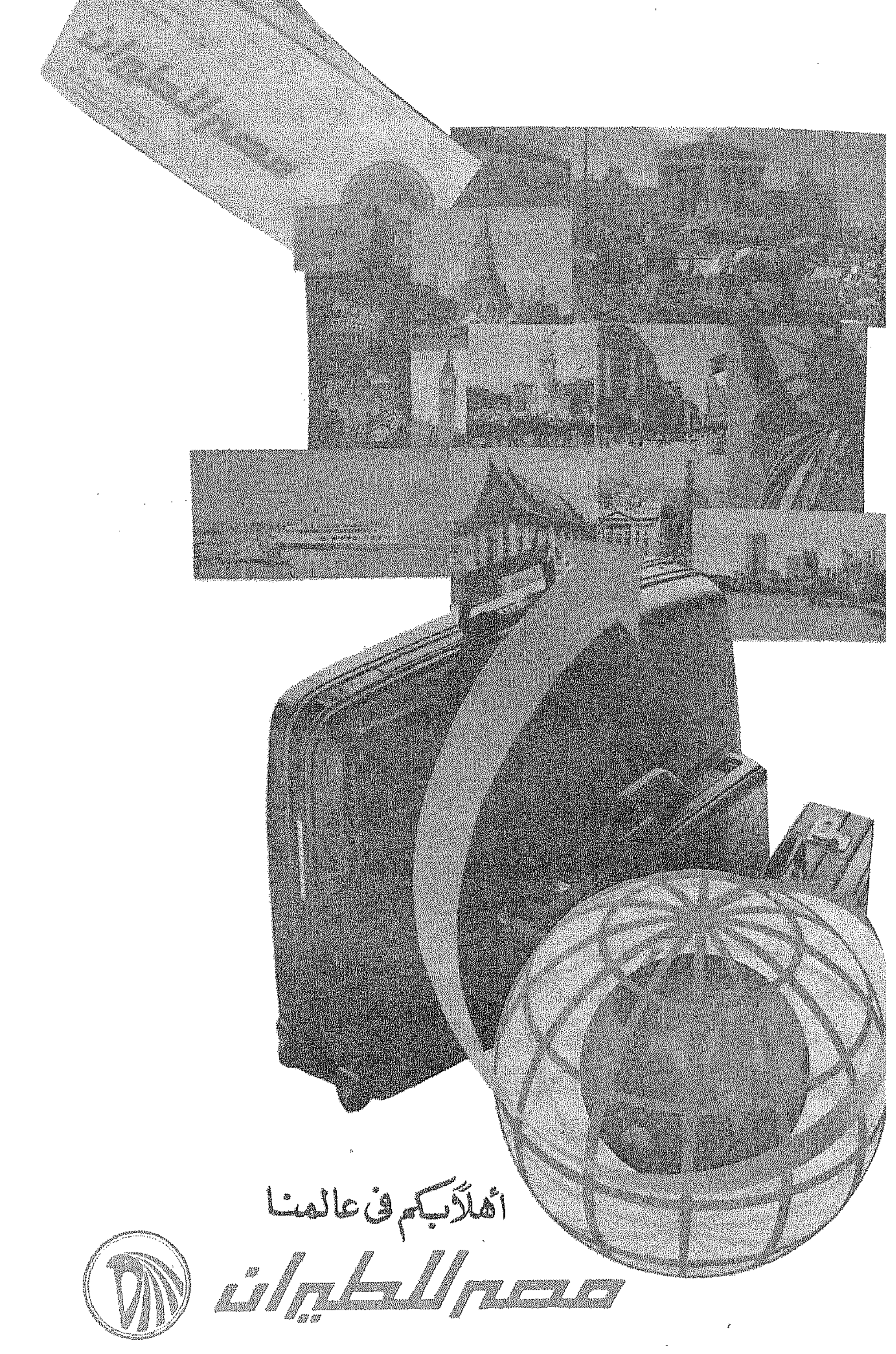
الحقيقة في حالتى الخاصة اني لا اكتب الا من منطلق الانفعال الشخصى بقضية اجتماعية ، او حادث انسانى ، يدفعني لتكوين موقف عاطفى وفكرى ، اثيره فى قالب درامى.

الحقيقة اني لا اجيد الكتابة عن بطلات وابطال قصصى الا لو تقمصت روحهم ، وارتديت جلدهم .. واصبحت انا فى صورتهم هم .. عاطفيا ونفسيا وفكريا ، حتى انى اجد صعوبة كبيرة بعد انتهائى من كتابة قصة ما ، في العودة والارتداد لشخصيتي الطبيعية .

الحقيقة ان لدى ميلاً غير متعمد أو ربما كان متعهدا لاعطاء القارىء الانطباع بان ما اكتبه قد حدث بالفعل ، ليصدقه ، وينفعل به ويعيش فيه ومعه وكأنه قصته الشخصية لذا فإنى اميل لجعل ابطالى يكثرون من استخدام ضمير المتكلم ، وصيغة الاعتراف عند الحكى، هى الصيغة المثلى بالنسبة لى ، لاصل بروايتى الي عقل ووجدان القارىء ، فليس هناك افضل من الحكى عن النفس اسلوبا لجذب الاهتمام ، والشعور بالحميمية المطلوبة والمنشودة بين القارىء والقصة المكتوبة .

وهذا تحديدا ما فعلته عندما اخترت اسلوب كتابة المذكرات الخاصة وإخراج صفحات الكتابة فى شكل وترتيب أجندة اليوميات ، عند نشر رواية «الأمضاء سلوى» هذا هو كل ردى على ما أقابله من اتهام : وقبل أن انهى مقالى اود أن اتوجه برجاء شخصى مخلص وحار الى كل من يقرأ قصصى من قراء ومهتمين بالأدب ياليتكم تعيشون جو وأحداث القصة المكتوبة ، وتتفاعلون مع شخوصها بغض النظر عن مدى مطابقتها لحياة وشخصية كاتبها . فالكتابة فن والقراءة فن والهدف هو المتعة وزيادة الخبرة الانسانية ولا شئ بعد ذلك يهم .




أهلاً بكم في عالمنا
مصر للطيران

أدب النساء

جزء خاص

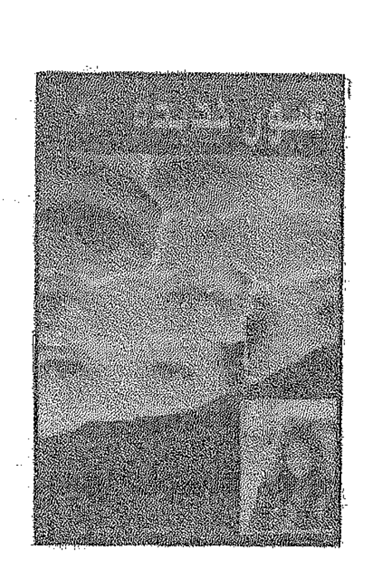
الكاتبة.. نور.. هاجر..

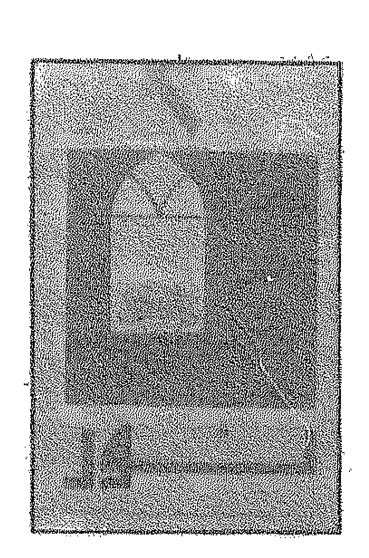
وعيون جديدة..

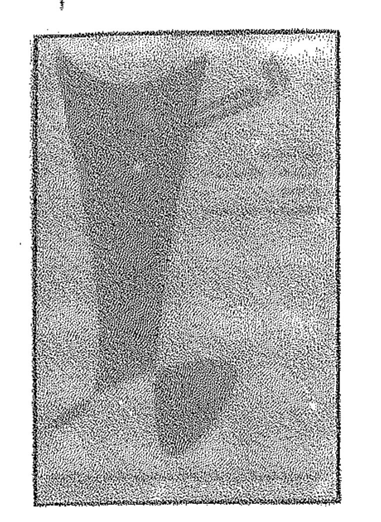
كتابات المستضعفات..

فى خطر!!

● محمود قاسم







حدثت صحوة مفاجئة في المطبوعات النسائية العربية!

فقد امتلأت أرفف باعة الصحف والمجلات في السنوات الأخيرة بمجموعة كبيرة من العناوين الموجهة فى المقام الأول للمرأة، وتنوعت هذه العناوين من محاولة للاستفادة من مكانتها فى كل المجتمع وخرجت علينا مجلات كثيرة موجهة في المقام الأول إلى المرأة باعتبارها قارئة، وتنوعت هوية هذه المطبوعات، حيث راح بعضها يهتم بالمرأة كجسد، وبشئون بيتها، وملابسها، وحياتها العامة. بينما راح البعض الآخر يهتم بالمرأة كعقل، وكيان إنساني مفكر، من حقه أن يبدع، ويحس، ويدلي برأيه مثل الرجل.

وكثرت هذه المطبوعات لدرجة أصبح من الصعب حصرها، وكان صدورها بمثابة دفقة واحدة حدثت فى فترة قصيرة جدا من الزمن. وقد بدأت فى أول الأمر بالمجلات النسائية العامة، مما أثار انتباه المدافعات عن كيان المرأة، وحقها فى الإبداع. فظهرت فى العام الماضى وحده خمس مؤسسات عربية تهتم جميعها بالمرأة كمبدعة، وبدا ذلك من خلال إصدارات مهتمة بالإبداع وتتولى شئونها نساء.

وتجىء أهمية هذه الظاهرة أنها حدثت فى فترة ازدهار المطبوعات النسائية العامة. وبعد إغلاق مجلة «نون» التى كانت تصدرها الدكتورة نوال السعداوى. هذه المطبوعات الخمس هى «هاجر» التى تصدرها دار سيناء للنشر، وصاحبتها راوية عبدالعظيم، وقد تولت تحريرها كاتبتان هما سلوى بكر ود. هدى الصدة. ثم «نور» التى تعتبر بمثابة نشرة فصلية متخصصة بمراجعة وتقديم كتب المرأة العربية. وتصدر عن دار نور للمرأة العربية، وكل مجلس إدارتها من النساء. ثم مجلة «عيون جديدة» التى تصدر عن دار عيون، المتخصصة ايضا فى الإبداع النسائى أيضا، وهما دار نشر أصدرت روايات ومجموعات قصصية، وكل مجلس إدارتها من الكاتبات، بالإضافة إلى مستشارى التحرير، ثم هناك مجلة «الكاتبة» التى صدرت فى لندن ويرأس تحريرها الشاعر السورى نورى الجراح، وهى المجلة الوحيدة التى يرأسها رجل، لكن أغلب الطاقم الذى يعمل معه من النساء ثم هناك مطبوعة تصدرها نساء فى المنصورة

«نور» على سبيل المثال مطبوعة ذات هوية محددة، وقد صدر منها عددان حتى الآن. وهى تعنى بالإصدارات العربية والعالمية والنسائية، من أجل التعبير عن المرأة العربية والتعريف بإنتاجها الفكرى والإبداعى، وقد حوى العدد الأول مراجعات فى علم الاجتماع تضمن مقالا عن المرأة والسلطة. ثم مراجعات لأربعة كتب ألفتها نساء، قام بالمراجعة أربعة من النقاد. كما تضمن ملخصات لبعض الكتب المهتمة بالإبداع النسائى.

وأبرز مافى هذه الكتابات أنها لم تقع فى أسر المرأة، فأغلب كتاب المتابعات هم من الرجال . والاختيارات التى يكتب عنها تتسم بالجودة، مثل أعمال لطيفة الزيات، ورضوى عاشور، وسلوى بكر، وحنان الشيخ وهدى بركات . ومن الواضح أن هم المطبوعة هو التأكيد أن المرأة كيان مبدع، وله تميزه، وموقفه من الحياة والمجتمع، وأنها ليست جسدا بل عقلا يفكر، ورأيا ورسالة، ومن الواضح أن متابعة إبداع النساء يقف أيضا عند بعض الكاتبات

دون أخريات، ولكن هذه السمة غير موجودة فى الملخصات، حيث تفرد مساحات لكل ما يتعلق بالمرأة الكاتبة.

وتتقارب رسالة «نور» مع ما أعلنته «هاجر» فى العدد الأول أنها قد صدرت من أجل خوض معركة ضد القيم الجامدة، ضد الثوابت الفكرية المسيطرة بحكم التقادم ومرور الوقت، ولذا فان المجلة تعتبر نفسها فى «معركة»، وهذه المعركة تحتاج الرجال مثلما تحتاج النساء. تحتاج أفكار كل من الطرفين القادرة على كنس كل فكر ميال ومتخلف يعوق تقدمنا الإنسانى

وفى عدديها يبدو الهم النسائى واضحا فى كل ما كتب من دراسات وإبداع، بل أن المجلة بالفعل تقسم أحد أبوابها تحت اسم «هموم نسائية» ولذا، فنحن أمام مطبوعة نوعية، ليست فقط فى الإبداع النسائى. بل عن قضايا المرأة بشكل عام. ففى العدد الأول كتب د. نصر حامد أبوزيد مقال عن المرأة والبعد المفقود فى الخطاب الدينى المعاصر. ويكتب د. حسن حنفى عن ثنائية الجنس وثنائية الفكر. وهناك مقال عن ازدواجية القيم الذكورية فى المجتمع من خلال قراءة فى رواية كتبها رجل هى «أصوات» لسليمان فياض، والتى تناقش موضوع الختان وخاصة ختان الأجنبيات اللائى يتزوجن من مصريين.

وماحدث لـ «هاجر» تردد أنه حدث أخيرا لمجلة «الكاتبة»، فلا أحد يعرف السبب الذى دفع أربع عشرة دولة عربية بمنع دخولها، وبذلك جاهدت طوال عام باكمله من أجل الوقوف على قدميها، وهى تعتبر أهم مطبوعة عربية من نوعها صدرت باللغة العربية، ليس فقط من حيث الطباعة، بل من حيث الخط العام للمجلة، وقد بدا ذلك فيما جاء فى مقدمة العدد السادس أنها تسعى إلى تحرير خطاب المرأة والخطاب الذى يقصدها وينشغل بها من هوس العداء بين الرجل والمرأة، لقاء يقصد هز المقولات التى تكرس قيسمة الكائن على «اثنين» لا يلتقيان إلا فى صيغ القسمة.. سيد ومسود، أصل، ومصور، فاعلا ومفعول..

وتبويب المجلة لايختلف كثيرا عن المجلتين السابقتين. فهو يبدأ بالمقال. ثم الإبداع، ويعود إلى المقال مرة أخرى، وقد فتحت المجلة صفحاتها للنساء العربيات فى كل مكان، ودخل الرجل حوش النساء مثلما حدث فى «نور»، و«هاجر». ولكن دخوله هنا يتم من خلال جواز مرور خاص هو وقوفه مدافعا عن قضايا المرأة، أو إبداعها، وكأن المرأة قد لعبت نفس الدور الذى مارسه الرجل معها، فهى لاتفتح له أبوابها ألا إذا كان راضيا عنها، وعليه الآن أن

يناصرها كمخلوق مستضعف له قضية يدافع عنها، ولذا خلت مثل هذه المطبوعات من مقال واحد يحمل وجهة النظر الأخرى، إلا وهى وقوف الرجل ضد تحرير المرأة أو خروجها من قيد الرجل.

وتبقى الآن أحدث هذه المطبوعات، وهى «عيون جديدة» التى صدر العدد الأول منها فى ديسمبر الماضى. ومن الواضح أنها لسان حال مجموعة من الكاتبات قمن بتأسيس دار نشر لإصدار كتاباتهن فى المقام الأول، ثم يفتحن الأبواب لأخريات، وهن سلمى شلاش وفوزية مهران، وعائشة أبوالنور، وسوزان مرشدى.

وقد تم استخدام عبارة «لسان حال» هؤلاء الكاتبات، لأن أغلب مواد العدد الأول كان عبارة عن متابعة إصدارات الناشر، أو مقالات وإبداع لنفس الكاتبات، ومن الواضح أن العدد الأول لايمثل طموح هذه الدار، وكان من الأفضل إصدار عدة أعداد تجريبية من أجل خلق هوية لهذه المطبوعة، والتى جاءت أقل بكثير من مثيلاتها، رغم أنه فى كل الأحوال، كان الكاتب الباحث عن قضية هو المسئول عن الإصدار الجديد..

لن نكون متشائمين لو قلنا أن مثل هذه الإصدارات تنمو دائما فى مهب الريح. ليس فقط بالنسبة للعربى منها، فقد سبق أن اختفت بعد عمر قصير للغاية، مجلات عالمية مماثلة مثل F ، وF magazine وFemmes، بينما بقت كل مجلات الأزياء والأطعمة، وفتيات الغلاف وهذا يؤكد المقولة التى سبق ذكرها، أن المرأة - أغلب النساء - لاتميل أن تتعامل مع العقل والفكر وأن طبيعتها تتناسب فى المقام الأول مع أنوثتها، وما خلقت عليه، ولعل تعثر أو اختفاء هذه الإصدارات وبقاء أخرى دليل على مانسوقه، رغم أن هذا ضد ما نؤمن به من أهمية تحرير المرأة عقليا من كل منابع التخلف ليس أبدا على مستوى ما ترتديه من ملابس، أو ما تطارده من موضات، ولكن بما يناسب أن تتحول إلى الأفضل من خلال تغيير ما بأنفس المجتمع الذى تعيش فيه.



بدر شاكر السياب

شعر : ماجدة بركة

لمناسبة الذكرى الثلاثين

للشاعر العراقى بدر شاكر السياب

وتستفيق ملء روحى

رعشة البكاء ..»

ملأت سماء البيد عشقا وارضها (١)

مطراً واطفالاً ، فراشاتٍ وقيثاراً

واغنية عراقيه

ناى ومزمار والصوت عشتار

والصمت جنيّه

جيكور تدعونى لصباحها الندى

والفيد يبكين موتى وميلادى

وعزوف اجدادى عنى

واصفادى والليل شاكى

سيابنا ، ياملء القلب اجهاش

فرّغت محاراتى من اللؤلؤ

والقانى الخليج مطأطأ الرأس

فلتأسين لحالى مثلما أسى

لحالك ياعمى وياخالى

شناشيلك ياابنة الشلبى فى قلبى وفى بالى

قضيت ولم تلزم فراشك لا ولا اتراب اقبا

وسباطات من التمر .. يغنين موالى

وإذا رثيتك يا أعلى نخيل البر طرا

لا ارثى البروق ولا الرعود تخزنها العراق

ليلقها هزعا فى وجه الاباطيل

متى استفاق

وقد يكون لنا غدا

مطر

وقد يكون لنا غدا

نشيج

وقد يفيض لنا غدا

فرات

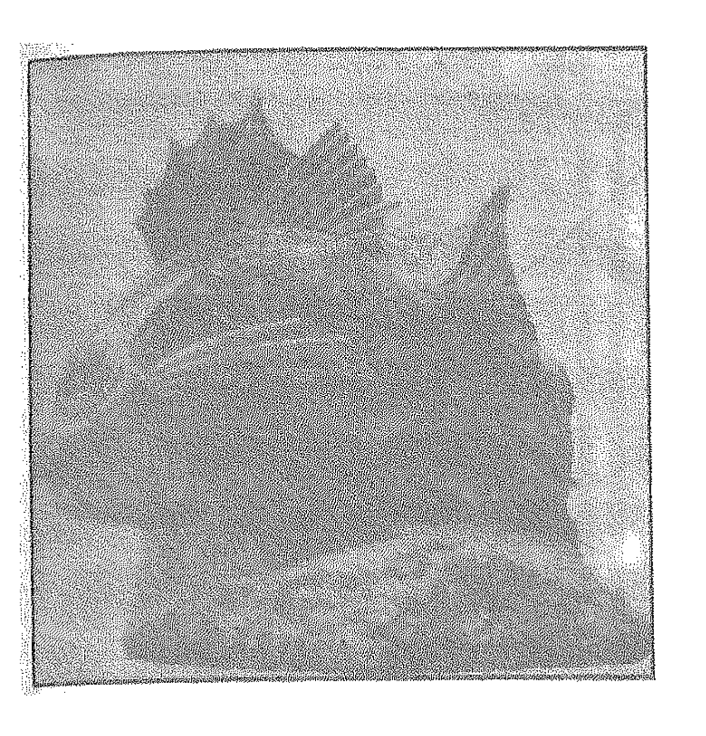
وقد يئوب لنا الـ

عراق

ويعود أحمد الناطور من منفاه للمقهى ..

---

(١) هذا الشعر من قصيدة للشاعر أحمد شوقى على سبيل التضمين .



ساندوز وجسد المرأة العارى

بقلم : محمود بقشيش

فى إحدى الندوات الدولية بالقاهرة، تقدم أستاذ الفن المصرى من الميكروفون وقال: لقد شاهدت فى مدينة أوربية تصميما معماريا يناطح فن اللوحة والتمثال!

أدهشتنى جملته لعدة أسباب متفاوتة، أولها : تعبير «يناطح»، فحسب علمى أن «المناطحة» لا تقع إلا بين الكباش، لا بين ابداعات تنتمى الى أنواع فنية مختلفة، وثانيهما: ما توحى به الجملة من انتماء صاحبها الى أصحاب الذهنية الأحادية التى لا تقبل التعدد والتنوع.. وثالثها : إنه كأستاذ فن كان عليه أن يستوثق من بعض الامور البديهية فى تاريخ الفنون المرئية مثل: توالد الانواع الفنية بعضها من بعض، واستقلال كل مولود بقانونه الخاص .

فما ينطبق على فن اللوحة لا ينطبق انطباقا كليا على فن التمثال، والميدالية، والحلى، وتصميمات الملابس، ولو رجع هذا الاستاذ بذاكرته الى الوراء قليلا لأدرك أن ثمة مدارس وأساليب وطرزا، بعضها لا يعترف بالحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية مثل مدرسة «الباوهاوس» وبعضها الآخر يقيم تعايشاً سلمياً بينها أمثال الطراز المسمى بـ ART NOUVEAU والطراز المسمى بـ ART DECO ونقدم اليوم واحدا من أبرز فنانى الطراز الأخير، وهو النحات والرسام والمصمم



السويسرى «أنوار سانلوز» ومثلما تعايشت تلك الانواع الفنية داخل الـ ART DECO تعايشت مع الفنان «سانلوز»، لهذا لم يستطع نقاد الفن وصفه بصفة واحدة، أو ترجيح كفة مجال على مجال من مجالات إبداعه، غير أن رجال الإعلام وجدوا له صفة ترجيحية فى نهاية الأمر، فقد لاحظوا اهتمامه بالمنحوتات الحيوانية فوصفوه بصفة «فنان الحيوانات» ولهم بعض الحق، فقد احتلت الحيوانات الأليفة وغير الأليفة، والطيور بأنواعها، نصيبا وافرا من التجسيد النحتى.

ما هو الـ ART DECO

إن كلمة DECO الملحقة بكلمة ART هى اختصار لكلمة -DEC ORATIF والتعبير يمنى «فن الزخرفة» وقد تألق فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وبالتحديد ابتداءً من العقد الثانى حتى نهاية العقد الرابع من هذا القرن فى بعض عواصم الفن الأوربية وانتقل بعدها الى الولايات المتحدة، وهو فن يحتفل بالتصميم وتجميل مظاهر الحياة اليومية، ومن تعبيرات «سانلوز» الشعارية عبارته: «إن الزخرفة هى ذروة كل الفنون».

ولما كانت الزينة غير قاصرة على الصالونات، بل تمتد الى الميادين والحدائق العامة، لذا وجدت كل الحجوم النحتية مكانا لها، كما أتيح لكل طبقات الخامات، بما فيها الأحجار الكريمة، فرصة المشاركة والتألق، ولقد نجح «سانلوز» فى ممارسة كل الأنواع الفنية التى تنتمى الى جنس «الفنون التشكيلية» فقد كان رساما يتقن حرفته، ومثالا بارعا، متعدد الأساليب، وإن مال إلى استلهام قواعد «الكلاسيكية الجديدة» وطبقها ـ بشكل خاص ـ على الجسد الانسانى، وتحرر من الالتزام بها مع منحوتاته الحيوانية، حيث مال الى استلهام الأسلوب التكعيبى والاسلوب المستقبلى، ورغم تنوع موضوعاته، ومجالاته الابداعية، فإن روحا عامة تسود إنتاجه، تدل على صاحبها، وتتسم تلك الروح بالوقار والدقة، وبشىء من الملاطفة، وبكثير من الوسوسة الفنية التى تفرض عليه تكرار تجاربه، حرصا على الوصول الى أكثر حالاتها دقة وإقناعا، لم ينس أن كل مجال من مجالات إبداعه له وظيفة اجتماعية، ولا يحتاج هذا الدور أن يكون الفنان ـ بالضرورة ـ داعية أو خطيبا مفوها.. لهذا حرص على أن يتجلى تعبيره فى منطقة الاعتدال، والوضوح، ففى منحوتته المأخوذة عن الأساطير لم يجنح إلى الخيال الشعبى الجامح.. بل جعل الطابع الاعتيادى، اليومى، يتسلل إليها.. ففى منحوتة «أسطورة إله الريف عند الرومان» يتخفف من المبالغات الخيالية فى النص المكتوب، ويقيم علاقة رقيقة، وإنسانية بين ذلك الكيان الذى تتقاسمه هيئة إنسان

وحيوان، وبين حبيبته من البشر التى استولدها طفلا، ويظهر إله الريف مع أسرته فى صورة رجل ريفى، شهم، يتحمل مسئوليات إنسانية عن رضا وسعادة .

الجسد العارى

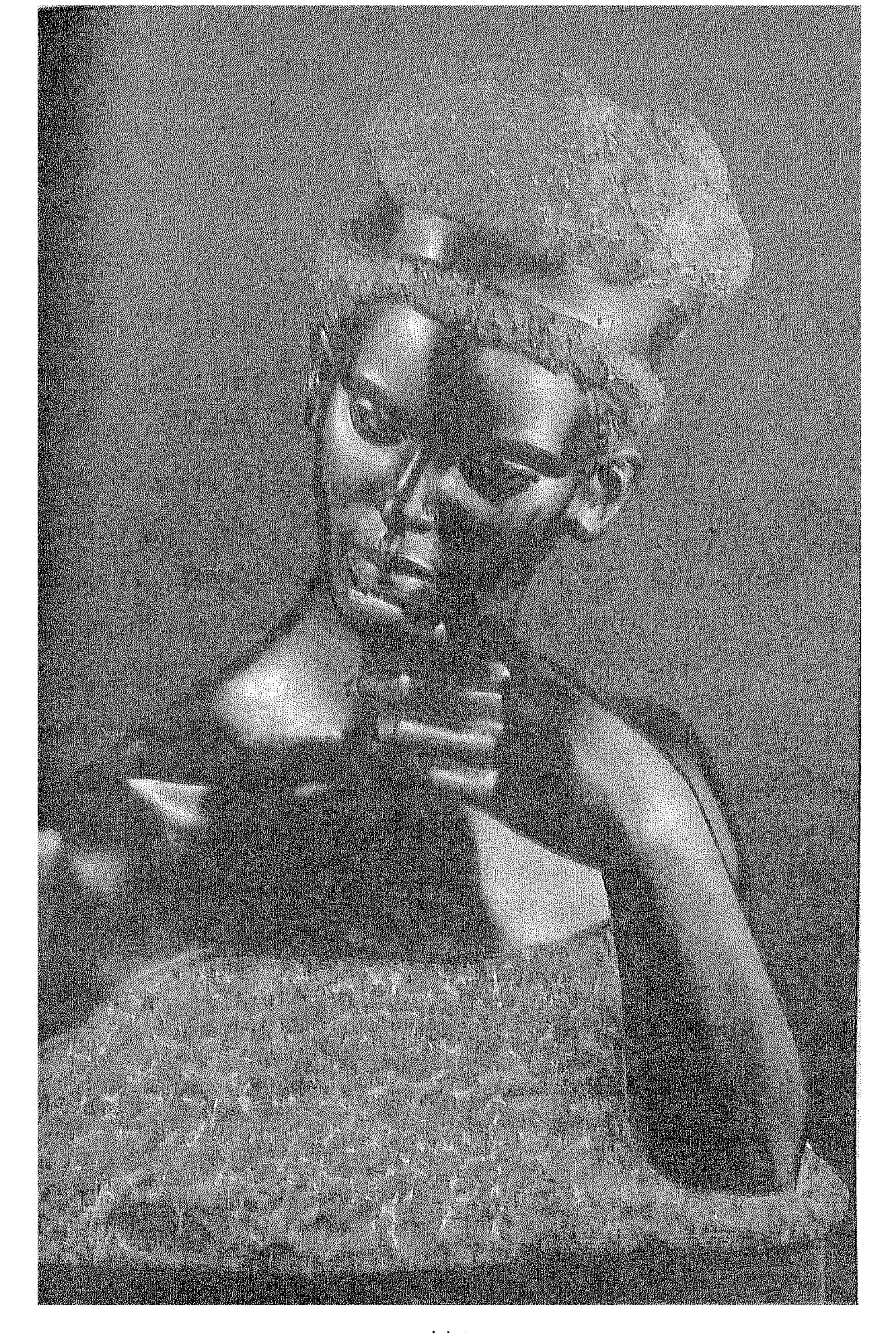
يحتفل «ساندوز» مثل غيره من كبار فنانى الـ ART DECO بجسد المرأة العارى، ويجسّده فى أوضاع بالغة الصعوبة، ليكشف عن جماليات ذلك الجسد، وامكاناته التعبيرية، ولم يبالغ «ساندوز» فى تلوين تلك التماثيل، كما كان يفعل «شيباروس» على سبيل المثال - والذى كان يحرص على المشابهة الدقيقة بين المنحوتة والنموذج الواقعى، بينما كان يرى «ساندوز» فى تلك المشابهة تقليلا من قيمة العمل الفنى، وتكشف تماثيله عن «المرأة» عن صلة القربى مع ابداع الفنان الفرنسى الكبير «مايول»، خاصة فى بناء الكتل الرصينة التى تفوح بالأنوثة.

راقصات «ساندوز»

من أجمل تماثيل «ساندوز» تمثال بعنوان «الراقصة العارية» وهى «مجموعة» أنجزها بين عامى ١٩١٣، و١٩١٤ - وإن شئنا الدقة - مستنسخات، لا خلاف بينها إلا فى الخامة، والحجم، أكبرها ارتفاعه ٦٣ سم وأصغرها ارتفاعه ١٩ سم، وهى تمثل راقصة عارية، ضاحكة، تقف على أطراف قدميها، فى وضع بالغ الصعوبة، وزاد من صعوبته التزامه بالنسب الواقعية.. التى من شأنها تنبيه المشاهد الى ذلك الوثاق الحديدى بين الفنان ونموذجه الانسانى الحقيقى، وذلك على النقيض من تحريفات البعض التى تكشف عن درجة من درجات التحرر من قيد النموذج الحى، وسمحت لهم بتقديم نماذج أكثر رشاقة وتنوعا . ويبدو حرص «ساندوز» على الهيكل التكوينى لتلك الراقصة، حرص من التقط جوهرة لا يريد التنازل عنها، فيعيدها مرات.. وأثناء ذلك خطر له أن يلبس احداها ثوبا وامعانا فى تحريكها، أدخل شكلا ثعبانيا، ليشكل بحركته العضوية اللينة صدى للحركة الرئيسية: حركة جسد الراقصة، ولم يتوقف بالطبع عند نموذج راقصة واحدة، بل جسد أوضاعا أخرى مثل تمثال: «الراقصة الصغيرة» أنجزها بين عامى ١٩١٣، ١٩١٥من الجص، ارتفاعها ٣٥,٥ سم وهى من أكثر أوضاعه صعوبة، تبدو كما لو كانت تجرى هربا من مداعب لها، يلقى عليها بشئ ما، تتفاداه، بيديه باسمة راضية!

حركة الجسد، والذراعان، والساقان، يشكلون جميعا علاقة بالغة الحيوية بين مجموع الكتل وفراغاتها.

ويستعرض «ساندوز» جماليات جسد المرأة عبر وسائل أخرى غير الرقص، منها: إضافة طائر صغير، يقف على يدها الرقيقة، المرتفعة، ليمتعنا بذلك الانزلاق الناعم من كتلة اليد، الى الوجه ، الى





الجسد المسترخى، ليقف بنا عند أصابع قدمها اليمنى، ومنها أيضا: إضافة أدوات الصيد، ليمتعنا بالمفارقة بين أدوات الصيد الحادة، والجسد الرشيق اللين، ويذكرنا فى ذات الوقت بالإلهة «ديانا».

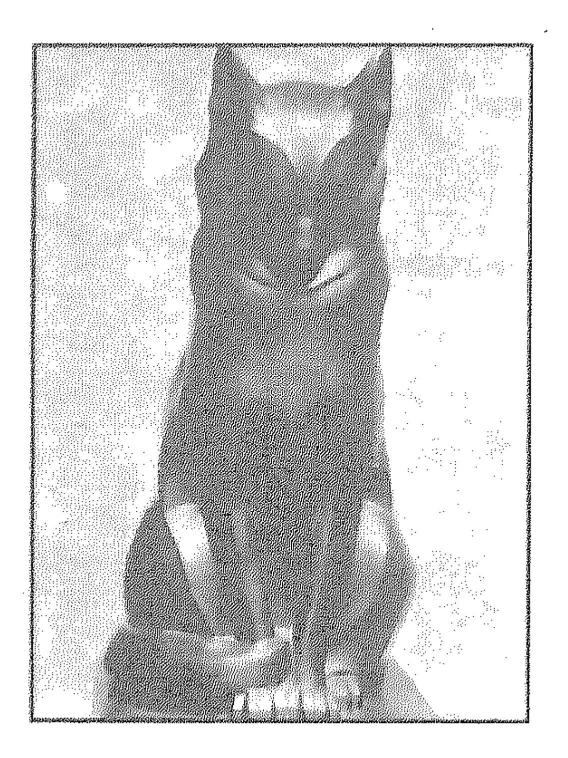
«ملامح شخصية»

مهما بلغت درجة عرى الجسد الانسانى أو غطائه، حركته أو سكونه فى تماثيل «ساندوز» فالثابت هو: أجساد سليمة القوام، ساكنة الوجوه، مبتسمة فى وقار.. وتدخل تماثيل الأطفال فى السياق لتشيع روحا نقية، تذكرنا بطفولة «ساندوز» نفسه وتربيته الدينية، وحياته الشخصية التى اتسمت بالهدوء العائلى، والوفرة فى المال والممتلكات، ولد فى بيئة كانت تعنى بالفن، والدين، والتجارة، والده كان صاحب شركة شهيرة لانتاج المنتجات الكيميائية «الخاصة بالألوان» وعم والدته كان الرسام المعروف «إميل فرانسوا دافيد» ومضت سنوات تكوينه فى سويسرا، وباريس، وروما على أحسن ما يكون من النجاح، وفاز بالعديد من الجوائز وهو لما يزل طالبا فى الفنون الجميلة، وعرف عنه رخامة الصوت، وأغراه هذا بأن يتلقى دروسا فى الغناء.. وفى سن العشرين، بعد استكماله دراساته الكلاسيكية، قرر أن يكرس حياته للفن، وساعدته والدته فى اتخاذ هذا القرار، ولم يمانع الأب، وإن كان يتمنى أن يدير له ابنه تجارته.. ويبدو أن «ساندوز» ـ داخليا ـ لم يكن يرضى ـ بصورة كاملة ـ بالانصراف عن مساعدة والده، فاختار مدرسة الفنون الصناعية بجنييف ليقترب من دراسات الفن الزخرفى، كان يدرس فى تلك المدرسة: التصوير الزخرفى، والسيراميك، والجرافيك، والمينا، والرسم على الزجاج، والنحت فى الحجر، والنحت فى الخشب.. فى نهاية السنة الدراسية أى سنة ١٩٠٠ ـ ١٩٠١ حصل على الجائزة الاولى فى «السيراميك» وحصل فى السنة الثانية على نفس الجائزة، وتكررت الجوائز.. كما فاز فيما بعد بجوائز كبرى منها: الجائزة الكبرى على الجناح الفرنسى فى معرض MONZA بايطاليا، كما نال الجائزة الكبرى فى معرض الفن الزخرفى.. بالاضافة الى انتاجه الضخم فى مجال الفن، فقد نجح فى استنبات نباتات نادرة، وأسس سنة ١٩٣٤ شركة لانتاج ورق التصوير الملون .

الحيوانات والطيور

على الرغم من الموضوعات، والأنواع الفنية التى مارسها «ساندوز» فقد ارتبط اسمه بالمنحوتات الحيوانية، المستأنسة، والمتوحشة، والسامة ـ كما سبق القول ـ وفى رأيى أن هناك سببين، أولهما هو خروجه على الجمود الأسلوبى الذى ظهر به فى موضوع «المرأة والرجل» وتنوعت أساليبه ـ أو بدقة ـ الأساليب التى





استلهمها لموضوع «الحيوان والطيور والأسماك» وهي: التكعيبية، والمستقبلية، والمصرية القديمة»؟

فمن منحوتاته .. ما التزم معها بقواعد النقل الحرفي، ومنها ما استعار لها ملامح الأسلوب التكعيبي أو المستقبلي.. إلخ...

من المنحوتات الجميلة التي تجلت فيها مدرسة النحت المصري القديم، وبما يميزها من نقاء الكتل، ووضوح المعالم، منحوتته عن «القطة» وتذكرنا منحوتته المسماة «المرأة والثعلب» بأحد تماثيل «رمسيس الثاني» وظهرت له منحوتات حيوانية أخرى مزدانه بالزخارف والمعادن النفيسة.. كما ابتكر أشكالا استعمالية من الطيور والحيوانات (فرش لمسح الأحذية) ومنح حيواناته وطيوره شيئا لا يستهان به من خفة الظل.. التي لا نجدها، إلا نادرا، وعلى استحياء، في موضوع «الانسان» من منحوتته الطريفة «نافورة القرود» التي صممها لاحدى الحدائق، فقد جسدت قروده الثلاثة الرئيسية المبدأ الهزلي: لا أرى،لا أسمع، لا أتكلم... ومن أشهر منحوتاته مجموعة «الثعالب» وتكشف صوره الشخصية عن علاقة حب خاصة بين «ساندوز» وهذا الحيوان اللئيم، وإن بدا في منحوتاته كائنا لا تملك إلا أن تحبه!

أما السبب الثاني في ارتباط اسم «ساندوز» بالحيوانات فذلك يرجع الى أنه استخدم خامات وحجوم تغرى بالاقتناء ، فقد استخدم خامة الصيني، والزجاج، والبرونز ، وحجوم تقل عن قبضة اليد الواحدة !

أوسكار

وهيمنة مصنع الأحلام

بقلم : مصطفى درويش

هيمنة هوليوود علي السينما العالمية أمر لا يجادل فيه الآن سوي نفر أقل من القليل.

وهي هيمنة ترجع ارهاصاتها إلي ما قبل الحرب العالمية الأولي بقليل ، وعصر السلام الجميل علي وشك الرحيل .

ولعل أول ارهاصة لها «ميلاد أمة» أول فيلم يشاهده الرئيس الامريكي «ويلسون» في البيت الابيض فيعبر عن دهشته واعجابه بروعة الاطياف التي مرت امام عينيه قائلا انه رأي «التاريخ مكتوبا بالبرق» .

الاسد ملك الغابه أحسن فيلم كوميدى





جامب يحقق المعجزات

ومن بين الارهاصات ظهور نظام النجوم ونجاحه نجاحا منقطع النظير بحيث أصبح ممثلون كشارلى شابلن «ومارى بيكفورد» و «دوجلاس فيربانكس» - كانوا إلى عهد قريب مغمورين - فجأة من المشاهير ، بسحر الصورة المتحركة تجرى اسماؤهم علي كل لسان ، لهم عشاق فى كل مكان .

الصمت والكلام

وبعد منتصف عقد العشرينات بعام وبضع عام - انفردت السينما الامريكية بالكلام . يوم السادس من اكتوبر ١٩٢٧.

ففى ذلك اليوم تحقق ما كان يحلم به السينمائيون منذ أن تحركت الاطياف ١٨٩٥ عندما نطقت السينما للمرة الأولى في الفيلم الامريكى «مغنى الجاز».

وبدءا منه والافلام لا تكف عن الكلام والصوت يرقى فيها على الدوام .

وفى هذه الاثناء ظهرت فى المانيا السينما المسماة بالتعبيرية .

وفى روسيا البلشفية ، سينما تسمت بالواقعية والاشتراكية .

وتحت تأثير الديكتاتورية فى هذين البلدين الكبيرين سرعان ما تدهورت السينما ، فاصبحت بوق دعاية مباشرة، فجة لا هم لها إلا تمجيد عبادة الزعيم

هتلر فى المانيا ، والرفيق ستالين فى روسيا .

حقا كانت أزمنة عصيبة لم يستفد منها الا مصنع الاحلام فى هوليوود .

● سر الهيمنة

فقد أتاحت له فرصة الهيمنة على السينما العالمية بافلامه المتعددة الأنواع المشارك فى ابداعها مخرجون موهوبون بعضهم هارب من نير النازية .

وتلك الهيمنة ترجع إلى عدة أسباب لعل أهمها :

أولا : توافر حرية التعبير للسينمائيين فى الولايات المتحدة ، دون زملائهم خارجها على امتداد العالم الفسيح .

ثانيا : السبق الامريكي فى الاختراع والاسراع بتطبيقه عمليا فى جميع المجالات ، وفى مقدمتها صناعة الاطياف .

ثالثا : ازدهار نظام النجوم حتى أن شركة كبيرة مثل مترو جلدوين ماير ، كانت تتفاخر على « شركات هوليوود الأخرى بان نجومها أكثر عددا من تلك التى فى السماء !!»

رابعا : ابتداع الاوسكار ، وحفل توزيع جوائزها سنويا بدءا من ١٩٢٧ سنة انطلاق السينما من الصمت إلى الكلام .

والحق أن مبتدعى الأوسكار كانوا بعيدى النظر إلى حد كبير .

فعلى مر السنين أصبح لها شأن عظيم فى الدعاية لمستحضرات هوليوود على امتداد العالم شرقا وغربا .

ويكفى فى هذا الخصوص الدعاية التى تتحقق لصالح أفلام مصنع الاحلام بفضل الحفل السنوى الذى يقام فى الأيام الأخيرة من شهر مارس حيث يجرى إعلان الجوائز وتوزيعها أمام حشد من مشاهير النجوم ، يشاهده على الشاشات الصغيرة ألف متفرج أو يزيد ، منهم من يراهن على فوز او خسارة الافلام المتنافسة والمشاركين فى ابداعها بعزيز المدخرات .

وحفل الاوسكار يجرى الاستعداد له فى وقت مبكر والسنة على وشك الانتهاء .

عندئذ يسرع المنتجون بعرض افلامهم داخل الولايات المتحدة ، ولو فى دار واحدة ، وذلك بأمل اكتساب حق الاشتراك بها فى مضمار المنافسة على الاوسكار .

وما أن ترحل السنة ، وتنتهى اجازات اعياد الميلاد ورأس السنة الجديدة حتى يجتمع اعضاء اتحادات نقاد السينما فى أكثر من مدينة كبيرة للتداول فى امر الافلام التى يرونها جديرة بالتقدير .

ولعل أعلى تلك الاتحادات مقاما ، اتحاد نقاد نيويورك ولوس انجلس .

● الكرة الذهبية

ومع ذلك فاتحاد الصحفيين الاجانب بلوس انجلس - وليس هذين الاتحادين - هو الذى يعمل لجوائزه المسماة الكرة الذهبية ألف حساب لماذا ؟

لانها تفتح للفائزين بها أبواب الاوسكار ومن هنا انتظار النجوم وصانعى الافلام حفل توزيع تلك الجوائز بفارغ الصبر .

فالمؤكد ترشيح الفائزين بها فى ذلك الحفل للأوسكار .

وفى معظم الاحوال تكون ، أى جائزة الاوسكار من نصيبهم فى نهاية المطاف .

ومصداقا لذلك حظ الافلام الفائزة بالكرة الذهبية من الاوسكار خلال الاعوام العشرة الاخيرة ففيما عدا فيلمين فقط فازت جميع الافلام الاخرى بالاوسكار .

●الانتصار والاندحار

وعلى كل فقبل اسابيع قليلة فاز «فورست جامب» بالكرة الذهبية باعتباره أحسن فيلم ويلعب الدور الرئيسى فيه «توم هانكس» .

وعن أدائه لذلك الدور فاز هو الآخر بالكرة كما فاز بها مخرج الفيلم «روبرت زيميكيس» صاحب «الارنب روجرز» و«العودة إلى المستقبل» .

ولا يضارع «فورست جامب» فى عدد الكرات الذهبية الفائز بها أى فيلم آخر .

ففيلم «أدب رخيص» الذى كان منافسا خطيرا له لم يفز إلا بكرة واحدة ألا وهى الكرة المخصصة للسيناريو .

والغريب أن يندحر هكذا أمام «فورست جامب».

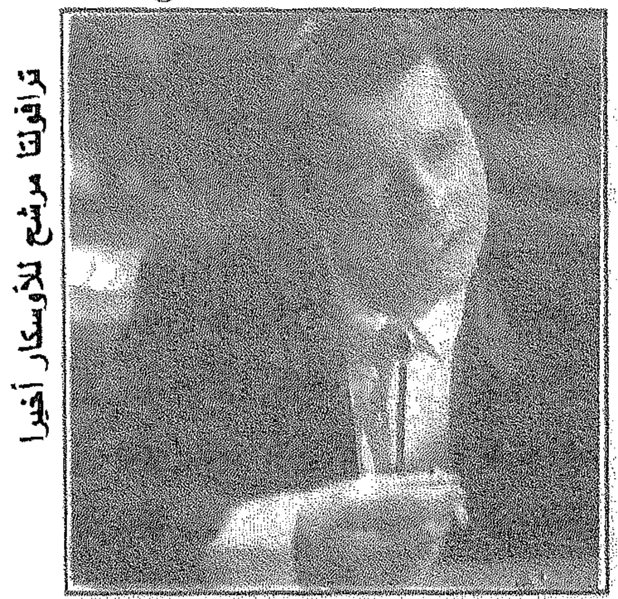
ووجه الاستغراب انه قبل اعلان نتائج الكرة بأيام كان نقاد السينما فى لوس انجلس قد اختاروه احسن فيلم .

ولم يكتفوا بذلك ، بل جنحوا إلى منح الكرة إلى اثنين من مبدعيه ، مخرجه «كوينتين تارانتينو» ونجمه «جون ترافولتا».



جودى فوستر تلمع فى فيلم «نيل»

اوسكار وهيمنة مصنع

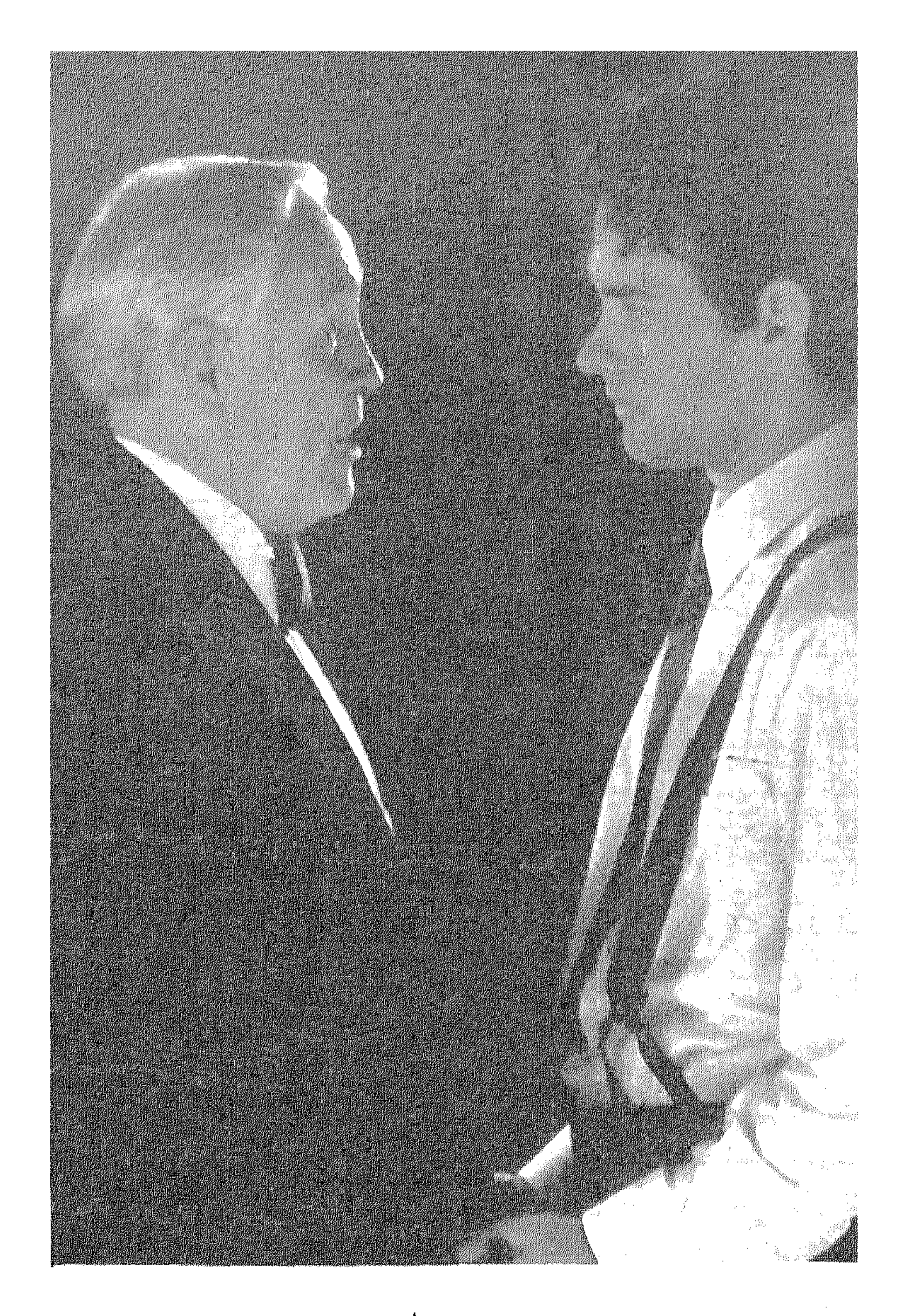


ترافولتا مرشح للأوسكار أخيرا

ام جامب الفاضلة



جامب فى فيتنام



هانكس مرشح للاوسكار مرة أخرى بعد فيلادلفيا



لقطه من فيلم ملك الغابه الكوميدى

وشاركهم فى تفضيل «تارانتينو» على «زيميكيس» المجلس القومى لعارضى الافلام واتحاد نقاد السينما فى نيويورك .

وليس من شك أن كلا الفيلمين «فورست جامب» و «أدب رخيص» سيجرى ترشيحه للاوسكار .

● ملك الغابة

وأغلب الظن انه سيكون من بين الافلام المرشحة معها «الاسد ملك الغابة» الذى حقق ايرادات مذهلة قد تفوق ايرادات «حديقة الديناصورات» بعد حين .

كما فاز بالكرة الذهبية الخاصة بالافلام الكوميدية أو الموسيقية ، باعتباره من ذلك النوع من الافلام ، وذلك رغم انه متأثر إلى حد كبير بمأساة هاملت أمير الدانمارك ، للشاعر وليم شكسبير !!

● توقعات لا نبوءات

وفى اعتقادى ان اوسكار احسن فيلم ومخرج وممثل رئيسى ، ستكون من نصيب «فورست جامب» ومخرجه «زيميكيس» ونجمه «هانكس» .

ففضلا عن فوز الثلاثة بالكرة فالفيلم حقق ايرادات فاقت كل التصورات هذا إلى انه خال من ذلك العنف الدموى ، وتلك الالفاظ البذيئة الزاخر بها «ادب رخيص» الفيلم المنافس له .

والاهم أن موضوعه مس وترا حساسا فى الشعب الامريكى ، وخاصة الشرائح العليا من طبقته المتوسطة ، الواسعة النفوذ ، بحيث اصبح بفضله من الافلام الامريكية القليلة التى من كثرة الكلام عنها، تحولت إلى رمز لحال أمريكا وأهلها .

ومن بين تلك الافلام اذكر «مولد أمة» و«اعناب الغضب» و «ذهب مع الريح» و«الاب الروحى» و «آى تى» .

الطيبة المجزية

والموضوع الذى نحن بازائه يعتمد على شخص واحد ، هو البطل «فوريست جامب» ومن حوله اشخاص كثيرون لكل منهم مكانه واثره ، أمه رفاقه فى المدرسة و حبيبته ، الفيس برسلى ، جون ليتون،

حاكم الولاية «چورچ دالاس» .

المحاربون معه فى فيتنام ، الرؤساء كينيدى ، جونسون ونيكسون .

والبطل «جامب» أقل ذكاء من المعتاد ، بل يكاد يكون معوقا .

ومع ذلك استطاع بفضل أولا تمسكه باهداب الفضائل والمبادئ التى لقنتها له امه وهو صغير وثانيا قيامه بانجاز أية مهمة اسندت اليه على خير وجه ، مهما كانت الصعاب ، استطاع تجاوز جميع العقبات ، ولا أقول صنع المعجزات .

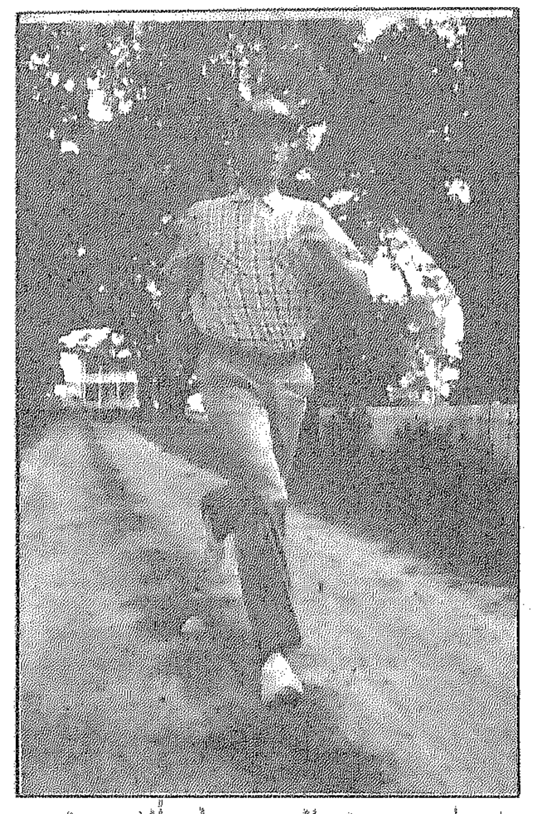
وها هو ذا متفوق حتى على هؤلاء المقول بانهم أكثر منه فطنة وذكاء .

فقد اصبح ثريا ، وفاز بمحبوبته ، ومنها انجب طفلا رائعا .

ولنجاحه على هذا الوجه ، رغم كل المعوقات أصبح «جامب» تجسيدا لتوجسات ومخاوف الامريكيين المتولدة عن فقدانهم الثقة بانفسهم . لظنهم أنهم ليسوا على مستوى التحديات وما فشلهم الا عقابا يستحقونه عما اقترفوه فى حق أنفسهم .

ومن هنا اعتبارهم انتصار «جامب» وكأنه انتصارهم .

فجامب والحق يقال لا يعدو ان يكون اعادة بناء عبقرى من قبل «زيميكيس» وهو



جامب يسبق الجميع رغم أنه معوق

من مدرسة ستيفن سبيلبرج لخرافة أمريكا التى أصبحت هشيما فى اثناء عقد الستينات .

فامريكا حسب «جامب» بلد متحرر من الطبقات بلا تاريخ عنصرى بدون ماض أبيد فيه الهنود الحمر .

بلد لا يعانى سكانه من استلاب الاشياء «فجامب» يمشى لابسا ثوب الحياة ، ببراءة وطيبة ، بهما يخلص الجميع من عواقب الآثام فى بلد تتحقق فيه كل الأحلام .



قصة قصيرة

اللى هـــو!

بقلم : فاروق خورشيد

بريشة : سميحة حسنين

- يابيه.. لأ.. أنا أم شربات - البنت مالهاش دعوة، انا يابيه، عايز أيه؟.. نيابة اروح، قسم اروح، لكن شربات لأ.. دي حتي يابيه مخطوبة، الاسطي عبدالعليم خطبها من يومين وأنا وافقت عايز ايه يابيه..؟

- اتاخري ياوليه، ندخل التعريشة دي، ونشوف مين اللي فيها

- يابيه - في عرضك - ده الوقت متأخر، وصوتنا تسمعه الحارة كلها خدني يابيه ، آداب، مخدرات زي ما انت عايز.. لكن ما تدخلش التعريشة دلوقت - دي شربات كل الدنيا عندي، يابيه - يابيه

- ياولية بالراحة - محدش عمالك حاجة

- وبنتي يابيه؟

مالناش دعوة بيها، احنا بندور علي المخدرات

- ريحتني ، ربنا ياريح قلبك.. المخدرات جوه يابيه، جوه الحارة، جوه قوي.. احنا بره يابيه.. بره خالص، مالناش دعوة.. واحنا يادوب عارفين نجيب اللقمة..

يابيه ابوس رجليك، في عرضك - ياأم شربات - انتم حكايتكم طويلة قوي.. وانتي لسة خارجة من السجن قريب.. وغرش احنا سايبينك تاكلي عيش..

- يابيه، ربنا يخليك، ربنا يخليكم كلكم.. انا عارفاكم واحد واحد.. اللي يشخط، اسكتي يابنت.. اسكت.. اسمك ايه يابنت؟ اقول.. روحي اتلهي هناك. اتلهي.. يابيه انا خدامتكم كلكم - حتي لما بيعتوني الحجز الصغير، مانطقتش.. ما انتم شباب يابيه.. وماله؟ ماهو حقكم برضه.. ويابيه حقكم عليا، بس قول، أأمر - هوه أنا باتأخر؟ اسأل كل الرجالة.. يقولولك، ام شربات جدعة يابيه - جدعة - بس انا تعبت يابيه ، تعبت - وتبت خلاص تبت - السجن ودخلته .. والوعد عليا رضيته.. وقضيته.. كفايه بقي يابيه.. ، لكن مش شربات يابيه، مش شربات..

- انا مش فاهمك كلام ياولية.. .ممكن تهدي شوية وتكلميني بالعقل.
- ايوه يابيه بالعقل - امال بالعقل يابيه بالعقل
- ده الاسطي عبدالعليم خطبها يابيه، وحيتجوزها بسنة الله ورسوله يابيه.. سيبوها يابيه، ولابهدلة امها.. ولا تدوري يابت، واتحركي يابت.. لا يابيه أنا فداها، خدوني انا يابيه..
- ما قلتلك انا مش فاهم حاجة ابدا من كلامك.. اسكتي شوية - أحنا مش قاصدينك انت
- يابيه .. يابيه - أمال إيه يابيه ؟
- قولتلك يالم شربات - الناس اللي بدتخل الحارة مساطيل؟
- ايوه يابيه مساطيل، ايوه مساطيل..
- طب بيشتروا منين؟ ومن مين؟
- آه، أهو كله إلا ده يابيه.. لا يابيه، انا عايشة هنا علي باب الحارة في الخص ده بالقدرة.. أهو الصبح اقلي أشوية طعمية.. وبالليل، أشوي شوية درة.. واللي يشتري طول النهار بسكوته واللا حتة عسلية تبقي رضا .. مالنا، ومال اللي جوه؟ يابيه جوه احنا مش قده..
- طيب، ماتقوليش، لكن دلينا..
- دول بيهدلولي العشة.. ولا يبقي فيه طعمية ولا درة.. ولا شربات تعرف تلاقي الهدمة، ولا محمود وهبة وعادل، وخضرة - ياعيني اللي لسه بتحبي - يلاقوا اللي يراعيهم، ويأكلهم..
- يالم شربات تعبتيني
- يالله يامخبر انت وهوه، حاصروا العشة و..
- يابيه، يابيه، لا بلاش الليلة العشة - دي مخطوبة، شربات خطبها الاسطي عبدالعليم.. و
- عرفنا ، وقرا فتحتها.. ويعدين يالم شربات، ندخل الخص وناخدها آداب.. واللا تقولي..؟
- لا اقول يابيه، اقول.. كل العالم مايجيش حاجة في ضفر شربات.. دي ياحبة عيني لسه ماشفتش دنيا، غرش هوه الغلب والمقدر.. واللي مقدر، موعود.. وهو اللي يتوب علينا، ويستر علينا.
- فين ومين يالم شربات..؟
- يابيه - شوية كده وحتدخل عربية كلها شباب.. عربية مفتوحة، مولعين فيها الكاسيت علي الآخر - حيدخلم الحارة وخليك وراهم.. وسيب شربات، وام شربات، لحالهم..
- ايه العربية دي؟
- وانا مالي يابيه.. ناس بتيجي مبسوطة شوية آخر الليل، وتدخل بعربيتها الحارة، وكل خطوة بمزيكا.
- وبيمرم علي شربات؟
- يابيه شربات لا، وانا مالي يابيه، وأنا مالي..
- امال بيقفوا هنا قدام الخص كل ليلة ليه؟
- ابدا يابيه، بيسألوني، وادلهم.
- حلو.. بيسألوكي عن ايه؟ وبتدليهم علي ايه؟

- مابلاش يابيه، وتخلينا جدعان، وننسي سيرة الناس.

- انت نسيتي نفسك ياولية واللا ايه؟

- لا يابيه ابدا وحياتك - بس ينقطع عيشي لو اتكلمت.

- تعبت معاكي يالم شربات - ناخد البنت بقي واللا تتكلمي - خلصينا

- لا - لا - ابداً البنت شريفة يابيه، وحياة الست الطاهرة هيه شريفة يابيه.. دي حتي عيلة .. حتي..

- بس - كفاية ياولية اتكلمي، والا ناخدها وانخدك ونمشي..، والباقي في القسم..

- حاقولك يابيه وامري لله - بقي بيت الست حفيظة مليان حناطير.

- حناطير؟

- ايوه يعني يابيه، العربيات مليانة شبان بتيجي الساعة اتنين واللا تلاتة.. وكلهم مونونين تمام..

وعلي بيت الست حفيظة - المشروب الاول، والمزاج الاول، والحناطير علي قفي مين يشيل.

- برضة حناطير؟

- ماهو يابيه، هما زمان كانوا بيخدوهم في الحناطير، واللي بيسوق الحنطور سموه «أبو لبن»

.. لسه مش فاهم يابيه؟

- دعارة يعني

- وانا مالي ، انا مقلتش حاجة ، وربنا أمر بالستر..

- ربنا أمر بالستر علي الفلط يالم شربات؟ لا ده مش كلام..

- وانا مالي، انا جاهلة يابيه، معرفش كلام البهوات خالص.

- وفين بيت الست دي يالم شربات؟

تالت بيت علي شمالك، بعد العطفة الاولانية.. خلاص قلتلك.. ياخراب بيتك ياشربات، وخراب بيتك يالم شربات.. وياخراب..

- كفاية - فاضل الكيف؟ وده هوه بقي - اللي هوه -

- يعني لو قلت؟

- حنسيب شربات الليلة دي، وحنمشي.. ويخرج الحمار اللي جوه ولا من شاف ولا من دري..

- وانا يابيه، اقعد ازاي بعد كده هنا؟

- لا انتي كنتي هنا قبل كده، ولا انتي عارفة انك حتبقي هنا علي طول.. لكن حتستني يالم شربات، علشان احنا عايزينك هنا - استني ، واحنا حنفطيكي هنا.

- كده يابيه؟

- ايوه كده يالم شربات.. والتخشيبة اللي انت عملاها هنا مش احسن كتير من التخشيبة التانية.. لكن ان كنتي عايزاها.. وكانت هيه عجباكي، خليكي هنا علي طول، واحنا اكيد حنحتاجك هنا.

- كده يابيه - يا

- ياهنكمل الليلة، وناخدك انتي وشربات

والللي مع شربات
- لا يابيه ، شربات تتجوز بكره، والواد يكتب الكتاب بكرة..
- طب يالم شربات، ربنا يهنيكي بيها.. هيه مالهاش دعوة.. وكويس انك حتستري عليها - ادي عشرين جنيه من جيبي نقوط للعروسة من دلوقت - وخلي كتب الكتاب بكرة زي ماقلتي
- كده يابيه، ربنا يستر عرضك.
- فهمتي بقي، استري عليها، وبسرعة.. واللا هتعيش اللي انتي عشتيه.. وتشوف اللي انتي شوفتيه
- لا يابيه هي عروسة من بكرة..
- طيب البيت التاني بقه يالم شربات، البيت التاني؟
- طب يابيه - المرة دي، عدي اول حودة في الحارة والتانية.. وتدخل التالتة.. تبقي وسط الحارة تمام.. وقدامك البيت علي طول..
الله ده بيت المعلم ابوالمكارم، صاحب القهوة
- انا مقلتش حاجة..
اللي ملفوف، واللي مبطط، واللي مدعوك.. وكله بميزانه.... والميزان وسط البيت، والحراسة من كل ناحية - ولا حد يقدر يهوب
- للدرجة دية
- تقدر تهوب يابيه؟
- لا، هيه دي عايزة كلام
- شفت يابيه، دول سايبني هنا في اول الحارة، ناضورجية.. اول ماشوف كبسة زي بتاعة سعادتك دي.. ارقع بالصوت وامسك فيكم، وعقبال ماتسبوني واسيبكم يبقي كل شيء تمام.. والميزان فص ملح وداب، والصنف فص ملح وداب، والناضورجية زفة في فرح، وعريس وعروسة.. ومزيكة، وتكرم يابيه..
- الليلة مافيش كبسة، وبكرة تجوزي البنت، وبعدها يحلها الكريم - وانتي دلوقتي عملتي اللي عليكي
- وشربات يابيه؟
- احنا ماشيين اهه..
- قصرت رقبتي، ربنا يطول رقبتها.. لكن حكم الولد علي الوالد، والضنا مايتذلش يابيه.
- فاهمك يالم شربات، فاهمك - وبادعيلك - وحاستنا اشرب الشربات بكره
- يابيه.. الكل باصصلي..
- ما تخافيش، لا النهاردة فيه حاجة ولا بكره فيه حاجة.. ولو حد سألك علي الكبسة دي، قولي ، البيه الظابط كان بيتمم علينا، ما انتي عليكي مراقبة واللا انتي ناسية، تصبحي علي خير يالم شربات..

- ٢ -

ساد الوجوم الحارة كلها منذ الصباح الباكر،

فقد تناقلت ألسنة كثيرة ماحدث بالامس بين ضابط المباحث وام شربات - ولا يعرف احد من أول من نقل اخبار الحديث - ولا من الذي تذكر كل مادار بينهما بالحرف الواحد.. فقط استيقظت (الحارة) كلها علي حديث أم شربات وكلامها مع ضابط المباحث ليلة امس.

وقالت الحاجة فكيهة، وهي تضع طبق الفول امام المعلم علواني:

- سكتنا له والله، ودخل بحماره..

قال المعلم علواني وهو يشد نفسا من الشيشة المعطرة يعدل مزاجه عند الصباح وقبل الافطار:

- بقي الولية دى يطلع منها ده كله - ياسبحان الله .. تفتكره موسي،، يطلع ابليس..

اعتدلت الحاجة فكيهة في جلستها، وهي تتربع امامه، وامام الطبلية المرصوصة بكل اطباق الافطار من فول وبيض وطعمية وسلاطة، وبليلة، وجبنة وزيتون - فالمعلم يحب الجبنة والزيتون في الافطار ، مهما كانت الطبلية ملآنة بغيرهما من الطعام - ومعهما الحلاوة الطحينية ، التي نسيتها هي هذا الصباح.. كما تتعمد ان تنساها في اكثر من صباح.. ولكن بصة المعلم علواني ذكرها بها، وهو ينحي مبسم الشيشة لحظات ينفث في الدخان من منخاريه وفمه ويصيح:

- فين الحلاوة الطحينية ياولية؟ واللا فاكرة الانفاس دي تهدي من غيرها - واللا ايه بقي؟ كل شيء اتلخبط، ومحدش عارف ايه في ايه.. ولا مين في مين..

قالت الحاجة فكيهة وهي تصب الشاي الساخن، ينبعث بخاره من الكوب امام المعلم:

- احنا ولايه ياحاج.. وربرضه كله بثوابه.. واللي يستر علي غيره، ربنا يستر عليه.

فاعتدل المعلم علواني - ونحي مبسم الشيشة من فمه لينفث أخر دفعات الدخان الباقي فيها، ومسح المبسم بيده، ثم وضعه فوق الحافة النحاسية للشيشة، وقال:

- بقي الحكاية كده؟ طب وحياة قبر الرسول، دي ولية شيطانة - يعني الحكاية صحيح..؟

قالت الحاجة فكيهة:

- الستر يامعلم.. ربنا امر بالستر..

تنهد المعلم علواني ومد يده الي الاطباق المرصوصة امامه فوق الطبلية، وهو يجيل عينيه الشرهتين فيها:

- أصل أنا احب الكلام الدوغري..

وامتدت يده بسرعة، تنقل الطعام الي فمه، متنقلة بين طبق وطبق، وهو يحشو فمه، ويمضغ ويبلع.. ويعود فيحشو فمه من جديد.. ويده طالعة

نازلة، من الطبلية الي فمه، في رتابة وسرعة وحب..

وأخذت الحاجة فكيهة ترقبه في صمت، وفوق شفتيها ابتسامة غامضة.. وسرعان ما انفجرت أساريرها وهي تسمع الكلمة التي كانت تترقبها منذ بدأت جلستها، من المعلم.. وكانت تسوق الحديث سوقا ليقولها - اذ مسح المعلم علواني يده في الفوطة التي مدت يدها بها اليه، وهو يتجشأ، ويمر بكفيه علي بطنه العريضة الممتدة امامه، ويعتدل في جلسته ويقول:

- قصر الكلام، الولية دي لازم تمشي من الحارة.. دي زودتها قوي

- ودلوقت ،، قبل بكرة..

أطرقت الحاجة فكيهة برأسها، ثم ازدادت ابتسامتها خبثا وهي تقول:

- دلوقت ايه وبكره ايه.. دي النهاردة حتجوز شربات..

- تجوز شربات - طب ماتجوز شربات - وده يبقي ايه زيادة واللا نقص..؟ هو عمر الرايب يبقي حليب.. واللا ايه ياحاجة.. ولعي الشيشة امال.. وسيبي الباقي عليه.. نهارها النهاردة مش فايت،، وولعت الحاجة الشيشة، ومضي المعلم يشد في انفاس الشيشة، ويصاعدها دخانا كثيفا في سماء الغرفة، والابتسامة الخبيثة تزداد اتساعا في وجه الحاجة فكيهة.. وهي تتحرك بحركة رتيبة بين المنقد.. والشيشة، وفي يدها الماشة.. والمعلم يكركر الشيشة.. وهي تضع فوقها (الحتة) ثم تضع الفحم ، واليوم يمضي، وكل صخب العالم في الخارج يختفي ويذوب..

- ٣ -

وسط كل الهمسات المتناقلة من فم الي فم، ومن مندرة الي مندرة ،، أصرت أم شربات أن يتم زفاف شربات، حتي لو اخرجوها من الحارة.. حتي لو طردوها طردا من الحارة.. فهي قد اعطت كلمة للاسطي عبدالعليم السباك.. ماله الاسطي عبدالعليم.. كسيب ولا كل الاسطوات.. كسيب ، ومالي هدومه كمان،، وهوه شايف وعارف، ايوه عارف ان البنت كسيبة برضه.. امال..؟ وشباب وجمال.. وتربيتي .. امال؟ واحضرت كرسيين من دكان عم علي المجاور للتعريشة الخشبية التي تعيش فيها ووضعتهما امام التعريشة.. ومضت تزغرد في الحارة كلها، وهي تعلن عن زواج شربات والاسطي عبدالعليم شيخ السباكين كلهم - واسطي الاسطوات.. مقاول وسباك وياشمهندس كمان.. والبنت شربات بنتكم كلكم، ومالهاش غيركم - امال - انتم برضه الجيران،

والصحاب، والعزوة.. وتشرفونا.. وتفرحونا.. وتفرحوا معانا.. امال؟

ما احنا أهل..

ثم تفتر حماستها كلما طالعتها النظرات الباهتة في العيون التي تتعقب حركتها، وصراخها، ورقصها، في برود وصمت..

وبدأت تفقد حماسها تدريجيا،، لماذا هذه النظرات؟ هم يحقدون علي شربات،، عندهم بنات أكبر منها بكثير، ولا حد تقدم للزواج منهن..

نعم ، هو الحقد علي شربات، والحقد علي زواج شربات..

واخذت تزغرد وترقص امام منزل الست فكيهة وهي تعلن دعوتها للكل ان يشاركوها في فرحتها بشربات والاسطي عبدالعليم.. ولم تخرج الست فكيهة من البلكونة، ولم تسأل عنها.. وساد البيت في مواجهتها الصمت والسكون،.، وزغردت مرة اخري، وتلفتت حولها.. فلم تجد الا الصبية الصغار من الصبيان والبنات الذين تبعوها منذ خرجت من التعريشة الخشبية التي تسكنها في آخر الحارة، وفي كل تجوالها، وحتي الآن.. وملأت عينيها دموع.. اسرعت تبتلعها وتغض بها وتزغرد من جديد..

هي تعرف ان ام فكيهة لا تحب الاسطي عبدالعليم، فهي التي اتهمته بانه غشاش ولص، وانه خرب الذمة، يأخذ دائما اكثر من حقه.. ويسرق المواسير الصالحة ليركب مكانها مواسير مهترئة صدئة ولا قيمة لها.. ويغالي في ثمنها.. ويخدع كل من يتعامل معهم - ولكنها غلطانة - الست ام فكيهة غلطانة - فالاسطي عبدالعليم راجل دوغري.. أليس هو الذي تقدم للزواج من شربات..؟ وسيتزوجها اليوم.. ويحضر الي الخص الخشبي بعد ساعة او اقل ليكتب كتابه علي شربات - لا، هوه ياناس سيد الرجالة، وباشمهندس ومقاول كمان، ومضت تصرخ وهي تردد كل الكلمات التي ترد الي ذهنها.. وتحول صراخها الي زغاريد - ثم الي لعنات.. وأخذت تصيح مولولة:

- اللي يكرهوه يموتم.. اللي يكرهم شربات يموتم.. اللي يكرهوني يموتم.. ايه يعني؟ محدش قدكم - ما انا بجري علي العيال وحدي - ايه يعني؟ ما انا قد ميت راجل.. بياكلم ويعيشم، وانا وحدي - ياناس - دي بنتي حتتجوز، انا سترت عليكم، استروا عليا..

ثم صمتت والدموع في عينيها.. ومضت منحنية تعود الي الخص الخشبي الذي خرجت منه في حسرة وصمت..

والصبية يحوطونها ويمشون وراءها، بلا كلمة، ولا صوت..

- ٤ -

حين عادت الي مدخل الحارة والخص الخشبي،

وجدت الكرسيين في مكانهما، ولا احد حولهما.. ولا شيء يعني ان هناك فرحا، وان هناك عروسا اين ذهب الجميع؟ هي لا تعرف.. فقط هي وحدها.. والكرسيان وحدهما.. ومشت تحني الظهر وهى تطرق باب العشة الخشبية التي تشغلها الآن شربات منذ الصباح الباكر.. تستحم.. وتتزين، وتستعد لهذا اليوم الكبير في حياتها، في حياتهما معا، في حياة الاولاد الصغار، في حياة الشقاء والعناء الذي تمارسه كل صباح.. وطوال اليوم.. وطرقت الباب الخشبي المهتز، وفي عينيها دموع تريد ان تخفيها وتكتمها.. وهمست في صوت متحشرج عياه طول الصراخ والزغاريد واللعنات:

- افتحي ياشربات، انا امك حبيبتك. واليوم يوم فرحتك، وفرحة امك افتحي ياشربات..

والتفتت وراءها، لا احد إلا مجموعة الصبية من بنات وصبيان.. ينظرون جميعا اليها في بلاهة وانتظار - وصرخت:

- بقول افتحي ياشربات

وفتحت شربات وطالعتها رائحة «الكلونيا» التي اعطتها لها، ولم تستطع ان تتبين ملامحها من فتحة الباب الضيقة.. ففتحت الباب علي مصراعيه.. وامامها كانت شربات، حلم حياتها ووجودها. مزينة - معطرة، جميلة كالجمال نفسه، حلوة كالحلاوة التي يتحاكون بها..

وصاحت وهي تندفع نحوها وتحضنها:

- شربات..

ودخلت البنت في حضنها، ورائحة الصابون المعطر تفوح من ملابسها، ورائحة الكولونيا تفوح من جسدها، وهمست:

- مبروك ياشربات، مبروك، العزبة كلها فرحانة لفرحتك، والكل بيهنيكي.. مبروك ياشربات - مبروك - العريس قرب ييجي، وحاعملك الفرح اللي هوه

- اهتز جسد شربات في حضنها، والبنت تبكي في صمت..

قالت وهي تخفي دموعها:

- يالله ياشربات، افردي شعرك بقي، عريسك زمانه جي..

- ٥ -

وقفت السيارة النصف نقل، أمام باب الحارة عند البناءات الخشبية العفوية عند سور الترو.. ونزل الاسطي عبدالعليم ومعه الاسطي فتحي من باب السيارة الامامي.. وفي يد الاسطي عبدالعليم بوكيه ورد ذابل، اشتراه من الصباح، وظل يحمله حتي ذبل ورده.. ولكنه الآن يحمله الي عروسه..

وقال الاسطي فتحي، الذي لم يكن بعد، اكثر من صبي للاسطي عبدالعليم:

- هو كده المكان تمام ياسطي..

تلفت الاسطي

عبدالعليم حوله، فضايقته الياقة المنشاة التي يرتديها فوق قميصه.. ومد يده يزيحها، ثم عاد يعدلها، ثم عاد يزيحها.. وهو يحس انه يختنق في البدلة التي فصلها له الاسطي شلبي خصيصا، واصر ان يرتدي معها هذا القميص الملعون، بياقته المنشاة، ووسطها الكرافتة الزاعقة الالوان، فهو في عرس، وهذا فرح.. وقال في ضيق وتمال لصبيه فتحي:

- تمام يا اسطي، هو المكان، ما انت شايف النور الكبير ده، يبقي هو المكان..

وكان النور الكبير الذي يتحدث عنه، لمبة كهربائية مبهرة معلقة فوق الخص الخشبي، الذي تسكنه أم شربات وتلفت حوله في قلق وفجأة خرجت أم شربات من باب الخص الخشبى واسرعت نحوه وهي تصيح:

- مرحب، يامرحب بالعزيس سيد العرسان

ثم زغردت وزغردت، وزغردت - وقادته الي مقعدين يستندان الي الفيلا المجاورة والمواجهة للخص، وهي تصيح وسط زغاريدها:

- العريس وصل ياولاد.. ياهناكي ياشربات ياسعدك ياشربات.. يا أهلا وسهلا بعريسنا. ونوارتنا.. واسرعت تجلسه علي كرسي من الكرسيين ووراءه الصبي فتحي، الذي اسرع يجلس الي جواره علي الكرسي الوحيد الثاني الشاغر اسرعت ام شربات اليه، وجذبته من قميصه وهي تقول:

- ده مش مكانك، انت مش صاحبه؟

قال مدهوشا ومطرقا:

- طبعا ده صاحبي، والاسطي بتاعي، واخويا الكبير، ونوارة الاسطوات كلها. وعريس الليلة - امال..

اسكتته برفق كلمات صارخة:

- يبقي تسكت، وتقف وراه، الكرسي ده للعروسة.. وانت صاحب العريس، تقف ورا العريس.. ثم اسرعت تجري الي الخص الخشبي، وعادت وفي يدها طبلة ، وجعلت تدق عليها وتصيح:

- صالوا علي النبي صالوا..

ولم يجبها أحد، فصاحت في الصبي فتحي الذى وقف امام كرسي معلمه وهو ينضح عرقا:

- رد ورايا امال..

وعادت تصيح وهي تدق علي الطبلة.

صالوا علي النبي صالوا..

وقال فتحي:

- صالوا علي النبي صالواو الصبيان والبنات التفوا يصيحون:

صالوا علي النبي صالوا..

وزغردت ام شربات،

واخذت تدق علي الطبلة في عنف واصرار، وهي تتراقص وتصيح صالوا علي النبي صالوا.. والعريس وردة، والعروسة وردة تستهلوا.. صالوا علي النبي صالوا..

ولم يجد فتحي الواقف خلف كرسي العريس مفرا من ان يرد وحده:

- صالوا علي النبي صالوا..

واخذ الحماس الاولاد والصبيان.. ولم يكونوا يزيدون عن الخمسة ساقهم الفضول ، ولم تستطع اوامر امهاتهم ان تحرمهم من هذه الجلسة عند نهاية الحارة.. حيث تضيء اللمبة المبهرة، ويجلس العريس علي كرسي ووراءه رجل يغني ويصيح، وامامه ام شربات تزغرد وتطبل وحدها، فصاحوا خلف الاسطي فتحي في خفوت اول الامر:

صالوا علي النبي صالوا..

وصاحت ام شربات وهي تضرب علي الطبلة

- والعريس قيمة، والعروسة هيه نوره وزينته، وصالوا..

ومع ايقاع الطبلة ردد الاولاد وردد الصبي فتحي، وراءها قولها..

ولا احد يالم شربات، رحدك والطبلة انت تدقينها وحدك! والعريس يجلس وحده.. وهذا الذي وراءه صبيه.. وهما وحدهما وانت وحدك.. والعيال تقلص عددهم.. ونادت كل أم ولدها، فلم يبق الا المتمردون الفضوليون وحدهم - وصاحت:

- العروسة ياعريس،

واسرعت تجري نحو التعريشة الخشبية وهي تصيح:

- عرس مبارك ياولاد، صالوا علي النبي صالوا..

وحين وصلت الي باب التعريشة الخشبية صاحت:

- ياشربات عريسك هنا، ياللا ياشربات

وخرجت شربات في الفستان والتسريحة الجديدة لشعرها وهي تبتسم في خفر وحياء..

ياالهي، ما كل هذا الجمال، من يصدق انها ابنتي انا - جمالها لا املكه - مشيتها لا اعرفها.. عروسة ياناس، عروسة - اتمخطري ياحلوة تعالي، هنا جنب عريسك..

وقادت شربات الي الكرسي الآخر الشاغر، وهي تزغرد، وترقص وتغني، وتدق علي الطبلة.. وحدها - وحدها.. وحدها وتدق، وتدق وتصيح:

صالوا علي النبي صالوا..

ولا يرد عليها سوي الاسطي فتحي، وولد وبنت هم كل البقية الباقية من الحارة وتمسح دموعها وهي تزغرد وتطبل وتغني..

كان الاسطي عبدالعليم قد اعطي بوكيه الورد الذابل لعروسه، ومضي ينظر الي الفراغ امامه.. ينتهي بالتعريشة الخشبية التي هي مسكن عروسه وأمها.. والدنيا حر ياأولاود،، وهناك ناموسة أو بقة، في الياقة تصر علي قرصه باستمرار.. هي مرة في قفاه، وهي مرة في عنقه عند اليمين، ومرة عند اليسار.. وتصبب العرق من جبينه، وضاق بكل شيء وقال فتحي:

- كفاية يا اسطي، نقوم نكمل عندنا بقي..

تلفت الاسطي عبدالعليم حوله، ولم يجد أحدا، غير الام الزاعقة أمامه.. ومر بيده علي اسفل الياقة يبعد البقة التي تصر علي قرصه بعنف.. وقام وهو يعدل البدلة الجديدة التي لا تنطبق تماما علي جسده المترهل، ومد يده الي عروسه، وهو يقول:

- ياللا ياشربات بينا، عند المأذون مستني نكتب الكتاب ، ونتجوز وسمعته ام شربات فزغردت، وصاحت:

- نعم الكلام يااسطي، نروح عندك.. امال، نروح عندك ونكتب الكتاب..

مد يده الي شربات فقامت من كرسيها الي جواره، واحتضنت يده في رضا، واحس بدفء يدها، فاهتز جسده كله نشوة وقال:

- نقوم، المأذون مستني واخذ بيد شربات التي سارت معه علي خجل واستحياء وهي تتأود، ومضي بها الي العربة النصف نقل لتجلس الي جوار السائق وهو الي جوارها، وجاءت ام شربات مسرعة، لتجلس الي جوار الكل وهي تزغرد وتغني وتصرخ وتصيح:

صالوا علي النبي صالوا.

- ٦ -

مصمصت الست فكيهة بشفتيها في حسرة وهي تقول:

- أهي البنت مشيت مع جوزها يامعلم، وهيكتبوا الكتاب.. واحنا معملناش حاجة..

نفث المعلم علواني الدخان من مبسم شيشته، ومر علي بطنه بكفه في رقة، وهو يقول:

- هوه حد عبرها، متفهمي بقي..

قالت الحاجة فكيهة:

- كنت هتجنن، وهيه واقفة قدام بابنا تصرخ، وتزغرد، وتغني، وترقص..

اخرج المعلم علواني نفسا من فمه وانفه، وهو يقول:

- والحكاية ايه؟.. لا حد معاها.. ولا حد عبرها.. وسابت البيت.. ومشيت..

قالت الحاجة فكيهة:

- لكن البنت هيه زفتها، وعريسها خدها، وحتتجوز..

ضحك المعلم علواني وهو يقول:

- ماقلتلك، البنت تتجون، ايوه محدش معترض.. لكن هية تستني بعد اللي قالته.. هو ده الكلام..

زحفت الحاجة فكيهة بجسدها السمين الي تحت اقدام المعلم علواني، وهي تهمس:

- يعني يامعلم، هيه مش حتستنا

ضحك المعلم علواني ، وربت علي رأس الحاجة فكيهة وهو يقول:

- مش قلت لك ياولية، اللي يصونا نصونه، واللي يبعنا نبيعه، والصبر طيب..

- ٧ -

اجتاح الحارة خوف رهيب.. عربات وعربات، وجنود وجنود.. وحوصر كل منفذ للحارة.. وتقدمت جنود تحمل اسلحتها حذره.. وطوقت كل البيوت.. ومن بيت حاول ان يقاوم، سقط جريحان.. وضبطت موازين ومكاييل.. وكميات من المخدرات.. ومن بيت حاول ان يعترض، اصيب فتوة، وآخر.. بكدمات وكسور في الصدر والوجه - ونسيقت مجموعة من الفتيات يصرخن ويولولن.. ولكنهن يصعدن الي (البوكس) في تعاسة ويأس..

ولم يخل بيت في الحارة من صراخ.. ففي بيت سلاح غير مرخص، وفي بيت هارب من احكام قديمة يجد المأوي.. وفي بيت مصنع لذخائر وقنابل ومفرقعات..

كل شيء جمعته الحملة.. وقادها الضابط الذي يعرف كل شيء.. وصدق الجميع ان ام شربات قالت كل شيء ما تعرفه ومالم تعرفه باليقين، وانما حكت عنه بالظن..

ولم يغرب اليوم، الا واعداد غفيرة من سكان الحارة يساقون الي سيارات سوداء داكنة تنتظر الوافدين .. والضباط يسوقون الكل في اصرار وصمت وتحد.. ودخل المعلم علواني السيارة وهو يسب ويلعن، ويقول:

- كل ده من الفجرية دي.. اخذناها جوانا، وسبناها تعيش علي باب الحارة.. تخرب بيتنا كده.. حقيقي، تفتكره موسي يطلع شيطان..

وتصرخ الحاجة فكيهة من بلكونة بيتها:

- ياسبعي.. ياسبعي .. ياجملي..

والكل واجم وحزين.. وكل السباع والجمال في الحارة كلها ركبوا السيارات السوداء المغلقة، تمضي بهم الي حيث السؤال والجواب.. والي حيث لا يعرف احد اين المصير..

- ٨ -

بعد آذان العشاء

قصة قصيرة

بقليل، وقفت السيارة النصف نقل علي مشارف الحارة، وعند اول الناصية المواجهة للميدان، ونزلت منها ام شربات ترقص، وهي تحمل في يدها رقعة ثوب عريضة تتوسطها بقعة حمراء، وكانت تحركها فوق رأسها وهي ترقص وتغني:

- قولوا لابوها يتهنا، دي البنت شرف يتغني، قولوا لعمها يتعشي، دي البنت وسط الحور تتمشي.. ترقص وتغني، وترقص وتغني..

وفجأة وجدت نفسها وحدها، لا احد ينتظرها، ولا احد يشاهدها، ولا احد يسمعها..

انزلت الثوب بين يديها ونظرت حولها.. الصمت والوجوم ولا شيء.. وفجأة اندفع صوت صارخ يقول:

- حريقة..

وحين التفتت، كان كل الخص الخشبي شعلة من نار.. صرخت.. واسرعت نحو الخص، ولكن لهيب النار اوقفها، وصاحت:

- ياناس.. النار - النار ياناس..

الكل ينظرون في صمت.. والنار تأكل الخص الخشبي.. ولا احد يتحرك، والنار تأكل كل شيء.. تأكل كل شيء.. وهي تجري وتصرخ.. ولا احد.. ولا احد، الا النار تأكل الخص الخشبي، والدخان يغمرها.. ويغشي عينيها.. وتركع علي ركبتيها.. وتتكور.. ثم تبكي في حرقة وتعاسة.. والنار تلتهم كل الخص.. حتي يتهاوي ويتحول الي دخان وهباء، ودخان ازرق، وتضرب كفا بكف، وهي تحثو التراب علي رأسها وتشير الي الحريق وتقول:

- النار.. النار.. ضاع الخص.. ضاع..

ومن خلفها جاء صوت اجش لانسان مجهول من ابناء الحارة يقول:

- ادي الجزاء الي هوه..

تلفتت حولها فلم تر احدا وعاد الصوت من الناحية الأخري يردد:

- اللي هوه

وأحست برأسها تدور وانها تقع.. وتقع.. وضحكت وفجأة زغردت وصاحت:

- قولوا لأبوها يتهني، دي البنت شرف يتغني.. قولوا لعمها يتعشي، دي البنت وسط الحور تتمشي ثم صمتت وهي تحملق في البقايا المحترقة كان يوما يأويها، واسرع اولادها نحوها عرايا.. محمود وهبة وعادل، وخضرة تزحف عريانة، تكنس الارض بجسدها الصغير النحاسي نحو امها - وانحنت ام شربات الي الارض ووضعت كفيها علي عينيها الباكيتين وهي تهمس:

- ياخراب بيتك ياام شربات، دا ده الخراب اللي هوه.

نحو وحدة ثقافية حقيقية

بقلم : د . مجدى يوسف

في محاضرته التي ألقاها مؤخرا الزميل والصديق الدكتور إدوارد سعيد في جامعة القاهرة تحت عنوان :

«الأدب والتاريخ والجغرافيا» أشاد الباحث اللامع بكتاب «المحاكاة» Mimesis لـ «إريخ اورباخ» أستاذ الدراسات الرومانية الشهير الذى هاجر من بلده ألمانيا وعمل فى جامعة استانبول طوال الحرب العالمية الأخيرة حيث أنتج من بين ما أنتج هذا الكتاب الذى صار مرجعا للباحثين فى علوم الأدب من زمرة «الفيلولوجيين» .

وفضل أن يهاجر بعد انتهاء الحرب العالمية الأخيرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية على أن يقبل عرضا من تلميذه السابق «فرنركراوس» Werner Kraus ليشغل كرسى الأستاذية فى مادته بجامعة «لاينبرج» ، نعم فضل على هذا العرض المحدد أن يذهب إلى أمريكا ويشارك ابنه الطالب هناك غرفته فى المدينة الجامعية ، إلى أن عرف بأمره أحد كبار أساتذة الدراسات الرومانية فى الولايات المتحدة ، وعرض عليه كرسى أستاذية فى جامعته حيث شغله حتى وفاته فى الخمسينيات .

والحقيقة أنى لا أنوى أن أعقب فى هذه السطور على محاضرة الدكتور إدوارد سعيد خاصة أنه طلب منى أن أرجىء تعقيبى على محاضرته حتى يبعث إلى من جامعة كولومبيا بنصها بعد مراجعته وإنما أردت أن أشير إلى الكتاب الذى أشاد به الدكتور سعيد ليس من زاوية التخصص الأدبى وحدها ، وإنما من خلال ماسعى إليه مؤلف كتاب «المحاكاة» من التأليف بين نصوص أعمال أدبية نشأت فى فترات وأماكن وأقطار متفرقة فى القارة الأوربية أما هدف «آورباخ» من وراء هذا المسعى التأليفى SYNTHETIC فهو إثبات ماتصور أنه

مشترك بين الآداب الأوربية حتى ليمكن أن يدعى – فى نظره – «الأدب الأوربى» علامة على وحدة آداب تلك القارة المجاورة لنا نحن أبناء العروبة ولعل الدكتور سعيد كان بترشيحه لهذا الكتاب (المحاكاة) لأهل الثقافة العربية ، يتمنى لهم أن يكون لهم بدورهم مايساهمون به فى جمع شتات الوطن العربى الراهن ، وتحقيق وحدته فى ميدانى الأدب والفكر على الأقل

وهو هدف نبيل بلا شك وإن كنا فى الحقيقة نرى أن تحقيق هدف الوحدة ، ليس فقط على مستوى الأقطار العربية ، وإنما داخل كل قطر على حدة ، لايمكن أن يتم على نحو عقلانى بفرض أو افتراض عناصر مشتركة بين أبناء القطر الواحد أو الأقطار العربية المختلفة ، وإنما

من خلال محاولة الوقوف على التمايز الموضوعى لكل مجتمع ريفى أو حضرى ، زراعى أو صناعى أو حرفى أو مهنى فى داخل كل بلد عربى ، فما بالك بين بلد عربى وآخر أو بعبارة أخرى ألا نحاول أن نقيم «الدليل» على صحة فرضيات مسبقة أيا كانت الدوافع إليها ، وإنما نجرد عن العينى الملموس ، وأن نحاول أن نكتشف مايشترك فيه مع سواه من خلال اختلافه الموضوعى عنه . ففكرة الوطن مثلا عندما ننظر إليها بكل ماتحويه من شجن ، هى فكرة مجردة لاتتحقق بصورة ملموسة إلا فى لحظات الخطر الداهم أو الفرح الغامر أما فى سياق الحياة اليومية باحتياجاتها ومصالحها المتباينة والمتعارضة والمتصارعة فما أسهل أن نبحث عن هذه الفكرة النبيلة فنكاد ألا نتبينها . ولعل انهيار وتفتت يوغوسلافيا السابقة ، والاتحاد السوفييتى الراحل ، وتشيكوسلوفاكيا الخ نماذج بينة لهذا التراجع عن الهوية القومية المشتركة فى حقبة انهيار المشاريع الإنسانية الكبرى وكأن وحدة البشرية حتى فى إطار قومياتها وأقطارها ذات التاريخ المشترك لاتكون إلا فى لحظات غير عادية من الانتصار أو الهزيمة الجماعية أما إذا انخفض الترمومتر الى مستوى الحياة الطبيعية «السوية» فسرعان ما تبزغ التناقضات والصراعات بين الأفراد والجماعات فى البلد الواحد ، ناهيك عن الأقطار ذات التاريخ والمصالح المشتركة . وكأن وحدة التنوع البشرى لاتتحقق – إن تحققت – إلا فى لحظات الهياج الانفعالى، بينما تتبخر بمجرد العودة إلى السياق «الطبيعى» للعلاقات الاجتماعية : سياق التناقص والصراع الذى يفضى إلى وأد مشروع التضامن والاتحاد .

● الوحدة الأوربية

ولعل التناحر الذى ساد بين الأقطار الأوربية الكبرى خلال الحرب العالمية الأخيرة ، هو الذى جعل الغربيين يرحبون بعمل يسعى إلى إثبات الوحدة بينهم ، وإن يكن فى مجال الأدب ، كعمل

«أورباخ» الذى أشرنا اليه فى صدر هذا المقال : «المحاكاة» وقد سبق لى أن ناقشت أسطورة هذا الزعم (وحدة الأدب الأوربى) فى عددين متتاليين من مجلة «الهلال» (اكتوبر ، ونوفمبر ١٩٩٣) ولكن البعض قد يتصور أن الدور علينا نحن العرب أيضا أن نضع لنا أسطورتنا الأدبية ، والفكرية والثقافية حتى نحتمى بها من أخطار التفكك والضياع فى غمار الشرق أوسطية. وكأن لنا أن ننقد ونعرى أساطير غيرنا ، بينما نستلهمها سرا إذا تصورنا .أن فيها إنقاذا لنا فى هذا المنعرج الخطير من حياة أوطاننا العربية فى شتاتها الراهن .. ما العمل إذن ؟ ومن أين نبدأ ؟ ترى هل نطبق على واقعنا مبادىء الحداثة الغربية على أمل أن يكون لنا ماصار للغرب من «تقدم» ؟ أم نرفض تلك الحداثة فى الظاهر ونتحاوى على تراثنا نحاول اجتراره وتقديسه بدلا من أن نجتهد فى أن نضيف إليه من خلال مانجتازه فى مرحلتنا التاريخية الحالية ؟ وهل نبحث عن الدواء لتشرذمنا نحن العرب بالأخذ بما اصطنعه المنظرون الغربيون من نظريات هى أقرب إلى الأيديولوجيات المبررة لما يتصورونه جذورا ثقافية مشتركة بينهم ؟ وبعبارة أخرى : هل لنا أن نصنع أسطورتنا على نحو شبيه بما فعلوه ، وما زالوا يفعلونه ليذللوا الفرقة بين صفوفهم بادعاء جذور مشتركة بينهم تعود إلى الاغريق والرومان مثلا ؟

هل لنا أن ننهج سبيلهم السلفى هذا بعد أن نترجمه إلى تراثنا العربى حتى نحقق مانصبو إليه من «وحدة» ؟ أم علينا أن نفعل العكس : بأن نصدر عن خصوصية كل من مجتمعاتنا وثقافاتنا العربية ليس فقط من بلد عربى إلى بلد عربى آخر ، وإنما بالمثل داخل القطر العربى الواحد ، بحيث تؤدى محاولة التعرف على هذه الخصوصيات والصدور عنها فى علاقاتها الندية إلى مايخلصنا من عقدة المركزية داخل البلد الواحد ، ومن ثم التناقض والصراع الذى تولده مع أطرافها وهوامشها ؛ وبين الأقطار العربية فى علاقاتها الثقافية المجتمعية بعضها بالبعض الآخر وبين الوطن العربى ككل والمركزية الغربية التى تهمشه تكنولوجيا واقتصاديا وثقافيا فى عالمنا اليوم ؟ وبعبارة أخرى : كيف يمكننا أن نتساءل فى براءة تشبه براءة الأطفال دون أن تشوب تساؤلاتنا منذ البداية شبهة الإجابة المسبقة أو المصادرة على هذه التساؤلات بحيث تقتلها قبل أن تولد ؟ ومن ذاك الذى يملك الإجابة على كل مسائل هذا العالم بتعقيدها الهائل ، وقد أصبح من يتخصص فى أكثر من فرع واحد من فروع التخصصات ظاهرة علمية يندر أن توجد ؟ وكيف لنا أن نسعى لفهم هذا التنوع الشديد ، وتلك المسارات بالغة التعقيد التى صنعها الإنسان على مدار السنوات والقرون وآلاف الأعوام حتى

وصلت إلى ماوصلت إليه اليوم دون أن يكون لنا مع ذلك كله بوصلة معرفية أو منهجية بحثية تتجاوز التخصص الدقيق لتنظر إلى تقنياته ومعارفه الجزئية من خلال بعدها الاجتماعى ؟ وكيف لنا أن نقيم تطورا أو تطويرا لخطاب تخصصى ما على أنه موقف من علاقات البشر صراعية كانت أم سلمية ؟ وكيف يمكن للتكنولوجيا أو تقنية الرواية أو معايير القانون الوضعى أو الشرعى أو طرق الحسبة والمحاسبة الحديثة الخ كيف يمكن لهذه كلها أن تكون تعبيرا عن موقف اجتماعى يدعم الصراع بطرق مباشرة أوغير مباشرة ، أو يحث على عقلنة العلاقات الاجتماعية غير المتوازنة ، ومن ثم الصراعية ، وفتح المجال أمام تحقيق إنسانية الإنسان على هذه الأرض ؟ ثم كيف لنا بعد ذلك وأثناء ذلك كله أن نقف موقفا واعيا من أنفسنا نحن العرب ، نعم نحن العرب المهمشين فى هذا العالم الذى نعيش فيه وكيف نقف من ذاك الذى يسعى لتكريس تهميشنا من خلال احتوائنا فى نظامه وأنساقه ، وماذا علينا أن نفعل بإزاء أولئك الذين ننتمى إليهم حضارة وثقافة ، وطالما كانت أوشاج العلاقات بيننا قوية حتى مالا يزيد على بضعة عقود خلت قبل أن نهمش ويهمشوا معنا بصعود قوى الغرب الحديث وهيمنتها على عالم اليوم ثقافيا وتكنولوجيا واقتصاديا ؟

● البحث عن المعرفة

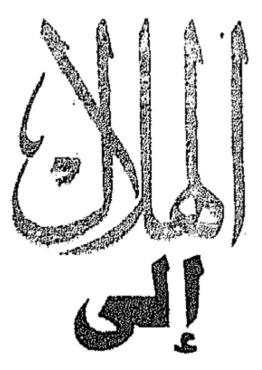
الإجابات كثيرة ولاشك عن هذه التساؤلات المحيرة ، ولكن كيف نحاول أن نجيب أصلا عن هذه التساؤلات إذا كانت الإجابة مرصودة سلفا ، إما عن تجمد عقائدى لايقبل الاجتهاد ويرد الحاضر إلى تصورات مثالية لماض لاوجود له إلا فى تصوره ، أو عن مصالح سياسية أوحزبية تفرض على صاحب السؤال أن «يعرف» الإجابة سلفا ، وتحرم عليه أن ينحرف عن خطها الحزبى والأيديولوجى مهما انحرف ذلك الخط عن صدق وأمانة المحاولة فى التعرف على موضوع البحث ؟ أليس من حقنا نحن الباحثين عن المعرفة ، ليست المعرفة بمعناها العام وحسب ، وإنما المعرفة بأسباب مانحن فيه من مشكلات مجتمعية وفكرية وثقافية ، أليس من حقنا أن نجوس فى دروب البحث عن رؤى أكثر تقدما لهذه المشكلات دون أن تكبلنا فى سعينا هذا مصادرات مسبقة أيا كان نوعها ؟ بل كيف لنا أن نقابل مختلف الآراء التخصصية حول موضوع يشكل هما مجتمعيا مشتركا دون أن يكون لنا احترام كامل لحق كل من هذه الآراء والاجتهادات أن يعبر عن نفسه مادامت لاتوجد فيه شبهة تحيز مسبق إلا لموضوع

بحثه واجتهاده المنهجى ؟ وأين لنا أن نجد تلك الباقة من المفكرين والباحثين المنصرفين بجل طاقاتهم إلى تحقيق هذا الهدف الطموح فى دأب برىء من أية مصلحة خاصة أوحزبية أو تكبيل أيديولوجى مسبق اللهم إلا وازعا قيميا أخلاقيا نابعا من انتمائهم إلى هذا المجتمع ، ومن ثم إلى الجماهير العريضة فى سائر مجتمعات هذا العالم ؟ أين لنا أن نجد الأداة التى تضم هؤلاء الباحثين المتجردين من المصالح والأهواء الحزبية أوالتوجهات السياسية المسبقة ونحن الذين لانجد صحيفة خالية من تلك المصادرات ؟ أولا يجدى بنا أن نصنع ونصوغ بأنفسنا هذه الأداة المستقلة فكرا واجتهادا وبحثا وتواصلا مع الجمهور إن لم يكن لها - بعد - هذا الوجود ؟ قد يقول قائل : أولا يتحقق ذلك بصورة أوأخرى فى صفحات الرأى فى الصحف الكبرى كالأهرام والأخبار ، وفى المجلات العريقة كالهلال ؟ لاشك أن ذلك متحقق فيها . ولكن الثابت أيضا أنها مرتبطة بسياسات مؤسسية يصعب عليها أن تتجاوزها ، بينما مانسعى إليه وما يتعطش لرؤيته والتفاعل معه جل المثقفين فى هذا البلد هو منبر غير مشروط إلا بالبحث المخلص المجرد عن أية مصلحة مؤسسية حكومية أو حزبية ، بل يسعى للإجابة عن التساؤلات المتعلقة بمصلحة عامة المنتجين فى هذا المجتمع .

● مجلة النداء

من أجل ذلك كانت دعوة الأستاذ الدكتور شكرى عياد لتأسيس هذا المنبر المستقل على هيئة مجلة أسبوعية تحمل اسم «النداء» . وقد انضم إلى هيئتها التأسيسية حتى الآن مايربو على السبعين عضوا من خيرة علماء ومثقفى هذا البلد يمثلون مختلف التخصصات البحثية الدقيقة فى علوم الإنسان والطبيعة ، وفى الفنون والآداب . فالهدف الذى اجتمعوا عليه هو أن يهتم هذا المنبر بكل أنشطة هذا المجتمع الذى ننتمى إليه باعتبارها أنشطة اجتماعية فى أشكال تخصصية . ومن ثم فالغاية منه هى توصيل وتواصل التخصصات سواء كانت علمية طبيعية أم «إنسانية» أم فنية وأدبية ، بحيث يمكن لغير المتخصص فى فرع من تلك الفروع أن يستوعب مايبينه له المتخصص فيه ومن ثم يضيف إليه من خلال المشترك بينهما وهو الصالح الاجتماعى العام ■





إلى

الهلال



صـ ١٤٦



صـ ١٦٧

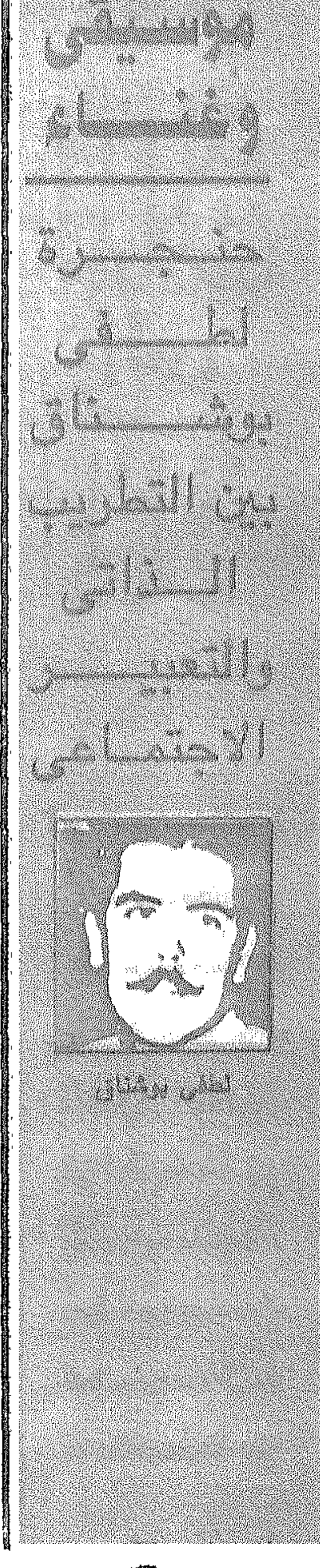


صـ ١٥٦

□ يحاول باب «من الهلال إلى الهلال» فى الشهر الثانى من صدوره، فى هذا العدد أن يحقق ما يصبو إليه من تقديم خدمة ثقافية متميزة . ورغم قصورنا - حتى الآن - فى تحقيق ما ننشد ولأن كتابنا لم يتعودوا على الإيجاز بالصورة التى نتمناها، فإننا نقدم عددا من الموضوعات المهمة التى تشغل كثيرين. مثل ظاهرة لطفى بوشناق، المغنى الذى - فى فترة قصيرة - صار من ألمع نجوم الغناء فى وطننا العربى ، ونقدم أيضا حول فيلم رأفت الميهى الأخير «قليل من الحب كثير من العنف» رأيين مختلفين ، وموضوعين حول مدرسة رمسيس ويصا المتميزة فى فن صناعة النسيج فى مصر، وفى المسرح أخذنا مسرحية الناى السحرى التى تعرض على مسرح الطليعة (مسرح الدولة) كنموذج للحركة المسرحية الحقيقية فى مصر .. هذا بالاضافة إلى الأبواب الأخرى ..

ونتمنى أن ننجح فى تحقيق ما نصبو إليه فى أعدادنا القادمة .

سينما
كتب
مسرح
تليفزيون
الفن الجميل
فولكلور
كاسيت
نقد
مجلات
شعر



موسيقى وغناء

حنجرة لطفي بوشناق بين التطريب الذاتي والتعبير الاجتماعي

لطفي بوشناق

☐ استقبلت القاهرة في السنوات الأخيرة صوت التينور الغنائي القادم من تونس لطفي بوشناق بكل دفء الترحيب ، وبمنتهى أشواق «السميعة» إلى أحلى أمنيات التشبع منه بتعابير النغم الإنساني ؛ وذلك أنه يمتلك صوتا - باسم الله ماشاء الله - موفور الصحة والعافية موسيقيا ، وفي مساحة واسعة المدى من مناطق العمق والوسط والعلا المخصبة كلها بحلاوة الترنم ، فضلا عن رصيد ثرى من صلة القربى الحضارية بين مصر وتونس ، فمن الثابت فيما أورده أكابر علماء التاريخ والحضارة أن الثقافة التونسية بمحتواها النغمي والأدبي داخلة في امتدادات الحضارة المصرية ، وبحيث إن كل زائر لتونس سيجد فيما يرويه كتاب «مصر ورسالتها» للدكتور حسين مؤنس، تشابها حتى اليوم في الطابع الحضاري بين المصري والتونسي ، وأن التونسي - أو القيرواني - قريب في لهجة كلامه وذوقه العام من أهل مصر عموما ، ومن القاهرة بالتالي ، ومن محافظة البحيرة على وجه الخصوص، ولنأخذ من التاريخ ما شئنا من مستندات كالغزوة الهلالية التي صدرت من مصر في منتصف القرن الخامس الهجري فوضعت الأساس المكين لعروبة كل بلاد المغرب ، وأن نضع بجوارها دور وتأثير «رواق المغاربة» في الأزهر الشريف ، ثم ما قامت - وتقوم به - الأفلام السينمائية المصرية والغناء المصري من حمل اللهجة المصرية التي أصبحت مألوفة هناك عند معظم الناس ، ولنقرأ بعد ما ذكره استاذنا الكبير حسين مؤنس عن زيارته لمراكش سنة ١٩٥٣ ، وكيف أنه لما نزل في تطوان أحس فيها بتطلع شديد نحو مصر ، وراعه مظاهر التأثير الفكري المصري ، وأن الذي استرعى انتباهه أن «السلام القومي» الذي كانوا يعزفونه الخليفة - ممثل سلطان المغرب في المنطقة - كان هو نفس السلام المصري القديم ، ولعلنا نتذكر أيضا أن الملحن المصري محمد فوزي هو الذي وضع موسيقى وغناء السلام القومي الجزائري ، وأن النشيد القومي لليبيا هو نفس النشيد المصري الشهير «الله أكبر فوق كيد المعتدى» في لحن محمود الشريف ،

وفي كل هذه الشواهد النغمية ما يؤكد علي وشائج القربى الحضارية بين مصر وبلاد المغرب عموما ، وعلى نصيب تونس الخاص ، والذى جاء يحمله إلى القاهرة تينورها بوشناق فى حنجرته القادرة الباهرة .

والجدير بالذكر أن الصحافة عندنا وضعته فى بؤرة التركيز فاثبتت أنه تألق ، وانه يمتلك موهبة قادرة على التجديد عندما ينطلق متجاوزا حصار الألحان الصغيرة ، وقال عنه شاعرنا الناقد والفنان الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فى جريدة الأهرام كل ما له وما عليه وبالتى هى أحسن ما كتب عنه ، وبالنص فى : «إن القراء أصبحوا يعرفون المطرب التونسى لطفى بوشناق الذى يمكننا أن نقارنه بكبار المطربين العرب من أمثال صباح فخرى السورى ، وناظم الغزالي العراقى ، وصالح عبد الحى المصرى ، غير أن لطفى بوشناق مازال يقدم التراث وحده ، ومازال فى أدائه أسيرا لصباح فخرى ، ومازال مهتما باستعراض ما فى صوته من قوة وجهارة أكثر من اهتمامه بالتعبير والضبط والتلوين ، ومن المؤكد أنه يبحث له عن ألحان جديدة توضع له بالذات ، فهذا هو ما ننتظره منه ، لكن أخشى ما أخشاه أن يؤدى به هذا المسعى إلى الوقوع فى أيدى أنصاف الموهوبين الذين يتبذلون صوته ، ويجعلونه سلعة من سلعهم فيضيعون علينا وعلى الموسيقى العربية هذا الصوت القادر على خدمة التلحين الرفيع» . وأنا مع هذا النقد الجامع المانع الذى وضع الفأس فى رأس موضوع الدور الاجتماعى لحنجرة لطفى بوشناق !!

ذلك أن الاستماع الواعى إلى محتوى ألبوماته الثلاثة التى صدرت فى عام ١٩٩٤ لمختلف الألوان التونسية والمصرية وهى على التوالى : ألبوم «مسنتنى ايه» ، ألبوم «لامونى اللى غاروا منى» ، ألبوم «حلاوة الدنيا» ، تحتوى على نصيب مصرى وافر خص الشيخ زكريا أحمد فيه بشريط كامل حوى أغانى : يا حلاوة الدنيا ، الورد جميل ، وامتى الهوى ييجى سوا ، ولسيد مكاوى فيه أغنيتان هما : هدّى الخطاوى ، ياللى ناديتك،

ولأحمد صدقى كذلك أغنيتان هما : الليالى الجميلة ، دلال حبيبى ، وأما عن اللون التونسى الباقى فسنجد فولكلورية «لاموني اللى غاروا منى» ، وأغنية الملحن عبد الحكيم بلقاسم «أنا حبيت» من نظم آدم فتحى ، عدا أربعة من تلحين لطفى بوشناق نفسه ونظم آدم فتحى أيضا بعناوين : غنّايه ليهم ، انت شمسى ، مستنى ايه ، ولو كان بايدى ، .. ومجمل القول فى اسلوب الأداء أنه حسبما أشار إلى ذلك الأستاذ أحمد عبدالمعطى حجازى تطريبى لا تعبيرى ، ويحرص على تقاليد التمهيد بالموال وتقاسيمه ، ويعتمد على زرع وتفريع المحسنات الحنجرية وزخرف الارتجال آنا باللفظ ، وآنا بالنغم ، وآنا بالتكرار ، إلى آخر ما فى وسعه البوشناقى !!!

ومن ذلك :

أ ـ فى أغنية «ياحلاوة الدنيا» ، انه راح يشكل التكرارات فى عبارة «مادام الدنيا ما هش دايمة» وما بعدها بتوضيبات من زخرف اللفظ لتكون مرة «حلّوها» وأخرى «حلّوا الدنيا» وإلى أن يوجه مسار النص إلى البنات مرة فى «خلوها حلوة يابنات» وإلى الشبان مرة أخرى «خلوها حلوة يا جدعان» .

ب ـ وفى أغنية «الورد جميل» سنجد وفرة من زخرف التطريب والارتجال لأكثر من مرة فى عبارات «إذا أهداه» لتكون «إذا أهدى الورد» ، وفى عبارة «شوف الزهور واتعلم» لتكون «شوف الزهور ـ بقى ـ واتعلم» وأيضا «بقى تعرف تتكلم» وحتى شوف الزهور «يا بنى آدم» واتعلم ، دون أن ينصحه أحد بما كان ينبغى عليه من الامتناع عن خشونة هذا المنادى الأخير لأننا فى مصر غالبا ما نستخدمه لزجر وتقريع المخطئين !! ونستأنف رصد ملاحظاتنا بعد فنجده يزخرف عبارة «النرجس مال» باضافة «مال ، تيه ودلال» واستبدال لفظ «الفل» فى عبارة «يافل يا روح الروح» مرة باسم «تونس» وأخرى باسم «مصر» لكى تهيج صالة الاستماع بهدير من التصفيق الذى حدث فعلا !!!

وهكذا نجده ما تحرك من فقرة إلى أخرى إلا بزرع وتفريع

المحسنات والارتجالات فى كل مختاراته المصرية تبعا لاستعراض ما فى صوته من ممكنات التطريب لا التعبير ، وأما فى جانب الملحنات التونسية فالذى يلفت السمع والبصر والفؤاد أنه انطلق منعتقا من حبس المحاكاة والزخرف إلى ايجابيات الأداء التعبيرى للنصوص بما تضمنته من حيوية وايقاع فى اللون الأندلسى العربى الذى ورثته بلاد المغرب من حياة العرب والبربر طوال ثمانية قرون فى أسبانيا ، وخاصة منه فولكلورية «لامونى إللى غاروا منى» بما تضمنته من دخول الحنجرة البوشناقية على ترديد الجماعة بالامتدادات الكونترابونطية ثم نأتى فى الختام على ذكر التجهيز التونسى لفظا ولحنا وغناء لرائعة كل أغنيات لطفى بوشناق حتى الآن وإلى ما بعد الآن إذا لم يجدّ الجديد !!، وهى أغنية من نظم آدم فتحى ، ومن تلحين وإنتاج وهندسة تسجيل الموسيقار عبد الحكيم بلقايد ، وبعنوان «أنا حبيت واتحبيت وداريت» ، فالنظم ابداع عصرى فى موضوع النقد الفنى والاجتماعى لحال الأغنية المصرية وصناعها ، ويكاد يفصح عن تكملة معاصرة لما سبق أن نظمه بيرم التونسى فى «يا أهل المغنى دماغنا وجعنا .. دقيقة سكوت لله» لكن مع رشاقة فى التشطير الداخلى وربط الضبط فى اصابة الهدف الاجتماعى بكشف عورات النكد الكثير فى صياغات الحب الكبير !! وهذا فضلا عن جماليات تعابيرها النغمية لمختلف ألوان المقامات فى الكوبليهات وفى فواصل اللازمات، وبأداء الحنجرة البوشناقية القادرة الباهرة ، وبالمستوى الذى لا يملك معه المستمع إلا أن يردد فورا تساؤل المؤلف والملحن التالى فى النص :

حبى إللى سرقته كلمه كلمه من صوت العصفور
عطشان لأغانى تخلى الضلمه ورده ريحيتها نور
لكنْ يا خسارة ، ليه أغانينا تغنى وما تغنيش ؟؟؟
فينك يا عبد الحى ، يا سلامه ، ياشيخ سيد درويش ؟!!

● فرج العنترى

ظـاهـرة لطـفـى بوشـنـاق

□ ينتمى صوت لطفى بوشناق إلى عائلة عريقة جدا فى الغناء العربى ، ذات حسب ونسب وشرف . عائلة صوتية تمت بصلة الدم والقربى إلى القرآن الكريم والمدائح النبوية والموشحات الأندلسية ، وحداء العيس ، والمواويل الحمراء ، واستغاثات الفجر والجمعة ، وطبول الحرب فى جيوش خالد بن الوليد وطارق بن زياد وعمرو بن العاص ، والمزمار البلدى الشديد الحدة والتفرد كشفرة ماضية تخرط المشاعر خرطا ، ونشيج الأرغول الخشن ، وصرخة السلاَّمِيَّة ، وبوح الرباب بمحنة عنترة بن شداد وهواجس أبى زيد الهلالى سلامة، ونواح الناس الذى قال جلال الدين الرومى إنه حنين القصبة إلى الفرع الذى قُطعت منه .

صوت ينتمى إلى عائلة الطرب القديم ، فى مجالس الخلفاء وسهرات علية القوم ، حين كان الغناء يلبى احتياجا عاطفيا ملحا ، ويروى قلوبا حرمتها التقاليد من إعلان الحب فيما هى تحت جنح الليل تذوب عشقا وأنساً ومودة . كان الغناء سلوكا حضارياً ، وركناً رئيساً فى كل مجلس ، ولغة للتفاهم والتعبير عن النفس فيما تعجز عنه لغة الكلام ، ومنبر رأى وأداة نضال .

لاشك أن صوت لطفى بوشناق كان جده البعيد من جلاس زرياب واسحاق وابراهيم الموصلى إن لم يكن ابن واحد منهم، وكأن أبوه على علاقة وثيقة بعبده الحامولى وسلامه حجازى وصالح عبد الحى وزكى [illegible] البنا

وعبد الحى حلمى ، والشيخ على محمود والشيخ أحمد ندا .

يحلو لى أن أسميه لطفى بوشتاق - بالتاء لابالنون - من فرط ما يفصح به صوته من اشتياق عارم للقيا حبيب مجهول هو قادر على الوصول إليه متخطيا الجبال والبحار والغابات ، والأزمنة .

صوت فيه شعور بالغربة ، والحنين إلى الأهل والخلان، وبكاء على الأطلال ، يتضمن صوت طرفة بن العبد وأطلال حبيبته خولة ببرقة ثهمد ، التى تبدو كباقى الوشم فى ظاهر اليد .

صوت من طراز المعلقات ، والملاحم الشعبية : فى تردداته وقع سنابك الخيل ، وصليل السيوف ، والرعود ، ونحيب الثكالى ، ورحابة الصحراء ، وأريحية المخيمات ، وألسنة اللهب أمام خيمة حاتم الطائى فى الظلام الدامس ترشد الضالين إلى مواطن الدفء والأمان والحماية .

وقع الجمهور المصرى فى غرامه ، ليس لأنه دخل عليه بألحان محمد عبد الوهاب الحميمة بنت العز ، وإنما لأنه غنى هذه الألحان بإحساس جديد مختلف ، ليثبت أن اللحن العبقرى لابد أن يتحرر من سجن الصوت الواحد ليكشف عن عمق عبقريته ، ويفرخ فى الآذان والأفئدة مشاعر جديدة طازجة . لقد عبر بهذا الأداء الجديد عن اشتياق الشعب المصرى لعزه الغنائى التليد .

ولكن ..

من أسف شديد أن هذا الصوت العبقرى أراد أن يستقل ، وأن يدرج فوق بساط الإعجاب الجماهيرى الناعم بأغنياته الخاصة ، ظناً منه - وبعض الظن إثم - أن مستقبله الفنى لن يتحقق إلا بأغنيات خاصة به ، ذات طابع حداثى . فإذا به يرتكب أكبر حماقة فى حياته ، بتسجيله لشريط يحوى عددا من هذه الأغنيات الخفيفة ، السريعة الإيقاع ، المنافية للطرب ، التى يلحنها نفس الملحنين ويؤلفها نفس المؤلفين . فكانت النتيجة أن جُرِّد الصوت من كسوته الثمنية ومن لحمه ودمه فظهرت عظامه، بقى الصوت وحده وغاب مذاقه اللاذع الحريف ، فَقَد تفرده، أصبح كنفس العملة الرائجة لا يتميز عنها إلى بكونه أقوى صوتا وأحلى نبرة .

لقد وضع نفسه فى غير ملعبه ، فى غير أرضه ، لكأنه المصارع الحريف الذى فرض على نفسه أن يكون قزما ليلعب مع الأقزام .

ولابد أن يدرك أن قوامه الصوتى لا يتسق مع مثل هذه الألوان المسماة بالحداثية ، فهو صوت عريض قوى العضلات ، لا تظهر جمالياته الحقيقية الكامنة إلا فى مساحات نغمية عريضة واسعة مركبة .

فى هذه الأغنيات الحداثية يختنق صوته وينضغط ، لأنها ألحان جد سطحية ، تعانى من أنيميا غنائية حادة ، وفقر فى المشاعر . إنه أشبه بعذراء صارخة الجمال ترتدى أسمالاً بالية وخرقا مرقعة . فى مثل هذه الحالة يفقد قدرته

على التأثير الجمالى يثير الرثاء وربمــا التقزز، إنه إذن ليس تجديدا ولا تحديثا بل بهدلة ، ولا يعُد استقلالاً بل ضياعاً.

إن كان لى ثمة من مطلب لدى لطفى بوشناق فرجائى أن يتقبل نصيحتى بصدر رحب ، وأن يراجع نفسه فيما فعل . نصيحتى : إن كان هناك من لديه القدرة على تقديم ألحان من طراز ألحان عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمود الشريف وأحمد صدقى وزكريا أحمد وغيرهم من أقطاب النغم الشرقى الأصيل ، وبروح حداثية معاصرة، فأهلا به وسهلا ، سجّل واعطنا . أما إذا لم يتوافر امثال هؤلاء العباقرة الذين هم من قماشة صوت بوشناق ، فخير له ولنا أن يظل يشجينا بأغنيات التراث ، وليكن مطمئنا غاية الاطمئنان إلى أن معظم الألحان التراثية لم تُسمع جيدا حتى الآن ، وكلها مطلوب إعادة اكتشافها كخط دفاع وحيد ضد موجة الانحلال الغنائى المتفشية . هذا مع يقينى بأن الساحة العربية لم ولن تنضب من الملحنين العباقرة الذين يستطيعون التلحين على مقاس هذا الصوت الفريد ، كل ماهنالك أنهم يجب أن يقاوموا هذه الموجة وألا ينساقوا وراءها خوفا من الاتهام بالتخلف أو بإغرائهم بوهم المواكبة .

● خيرى شلبى

سينما

التاريخ ينتقل إلى خانة المحظورات


يوسف شاهين

☐ للمرة الثانية خلال شهرين متعاقبين ، تصدر إحدى دوائر محكمة الأمور المستعجلة بالقاهرة ، حكما قضائيا بوقف عرض وتصدير فيلم سينمائى .. فبعد مصادرة فيلم «الجاسوسة حكمت فهمى» - الذى قامت بانتاجه وبطولته «نادية الجندى» ، صودر أيضاً ، فيلم «المهاجر» الذى ألفه وأخرجه «يوسف شاهين» .

وبصرف النظر عن الفارق الملحوظ فى المستوى الفنى للفيلمين ، والفارق الشاسع بين قيمة ومكانة الشخصيتين اللتين يتناولانهما ، فإن المشترك بينهما ، هو أنهما صودرا لأسباب «تاريخية» ، الأول لأن صنّاعه لم يستأذنوا الشخصية التى يروى الفيلم جانباً من سيرة حياتها ، قبل وفاتها ، فى أن يفعلوا ذلك ، أو يحصلوا على تصريح من ورثتها بأن يفعلوه ، بصرف النظر عن مدى صحة أو عدم صحة الوقائع التى يرويها الفيلم من الناحية التاريخية المحضة ، والثانى لأن قصته تتشابه مع قصة حياة النبى يوسف عليه السلام ، بصرف النظر عن أن الفيلم - الذى شاهده مئات الآلاف من المتفرجين - يؤرخ لسيرة شخص لا يحمل اسم «يوسف الصديق» ولم يعش فى عصره ، بل عاش فى زمن يتلو ذلك العصر بأربعة قرون ، ولا تتطابق الاحداث التى كان طرفا فيها مع الاحداث التى كان بطلاً لها ، ولا صلة بين الشخصيات التى تعامل معها كل من الطرفين ..

وما لم يلغ هذان الحكمان فى درجات التقاضى التالية ، فسوف يوقفان كل محاولة لكى تستلهم الدراما حدثا واحدا من التاريخ ، الذى انتقل بمقتضاها الى خانة المحظورات الدرامية، فأصبح من حق من تبقى من أحفاد الأمير المملوكى «خاير بك ابن ملباى» أن يوقف عرض مسلسل يتجاسر فيدعى أن جده الشريف العفيف قد تواطأ على تسليم مصر والشام السلطان «سليم الأول» العثمانى، وأصبح من حق من

تبقى من أحفاد محمد على الكبير - الذى حكمت أسرته مصر بين (١٨٠٥ - ١٩٥٢) - أن يصادر كل فيلم أو مسلسل أو مسرحية ، تتعرض لسيرة ولاتها وحكامها ، لأنّ صنّاعه لم يستأذنوه ، أو استأذنوا واحدا غيره من الاحفاد ، وأصبح من حق كل مواطن، أن يطالب بوقف عرض أى عمل درامى يقوم على فكرة الصراع بين شقيقين من أجل امرأة ، لأنها تشبه قصة قابيل وهابيل أو الصراع بين عدة أخوة على حب أبيهم لانها تشبه قصة سيدنا يوسف ، أو تروى قصة رجل ابتلى بالمرض ، وجافاه الناس فصبر على جفائهم الى أن شفاه الله ، لأنها تشبه قصة النبى أيوب .

وقبل صدور هذين الحكمين ، كان صناع الدراما يتهربون من وجع الدماغ الذى قد يتعرضون له ، من أقارب الشخصيات العامة والتاريخية ، إذا ما تناولوا سيرتهم فيغيرون الاسماء وبعض الوقائع ويستلهمون السيرة دون التأريخ لها ، وهو ما فعله «حلمى حليم» فى فيلم «طريق الدموع» - عام ١٩٦٢ الذى روى فيه - قصة حياة الفنان «أنور وجدى» ١٩٦٢ ، و «عاطف سالم» فى فيلم «حافية على جسر الذهب» - عام ١٩٧٧ - الذى روى فيه - قصة حياة الفنانة «كاميليا» ، أما الآن فقد أصبح التزام الدراما بالحقيقة التاريخية ممنوعاً ، كما أصبح استلهامها كذلك ممنوعاً ، وأصبحت المصادرة القضائية سيفاً مشهراً فى وجه كل عمل درامى ، لمجرد احتمال مشابهة غير مقصودة ، لحياة إحدى الشخصيات العامة أو المقدسة .

يحدث ذلك بينما تحتفل الدراما فى كال أنحاء العالم ، بالتاريخ وتستلهمه فى أعمال فنية عظمية ، تعيد تخليق الماضى كله ، ولا تبستثنى منه حدثا أو شخصية ، وتساهم بذلك فى زيادة وعى الناس بماضيهم . لكى يسيطروا على حاضرهم ومستقبلهم ، وفى نشر القيم الفاضلة ، والأسوة الحسنة ، والأخلاق الحميدة ، ويحدث - للأسف - بمبادرات يقوم بها

أقارب الشخصيات التاريخية، متجاهلين أن مثل هذه الشخصيات بتأثيرها فى حياة الآخرين ، تصبح ملكاً للجميع ، وقريبة للجميع ، وبمبادرات يقوم بها - للأسف الأشد - محامون احترفوا إقامة هذا النوع من القضايا ، فزعموا الدفاع عن الأخلاق العامة ، أو عن الشخصيات المقدسة فى حين أنهم يفتحون بذلك الباب أمام القضاء على الفن الجميل الذى يبشر بالقيم العليا للحياة ، وهو دور يتناقض مع الدور الذى تقوم به المحاماة كمهنة ، ارتبطت دائما بالدفاع عن الحريات ، ولابد أن تتدخل نقابة المحامين للفت نظر هؤلاء الى تناقض ما يفعلونه ، مع تقاليد وأدبيات مهنتهم .

أما وقد تعددت هذه القضايا فقد بات الأمر فى حاجة إلى تعديل تشريعى ، يضع الأمور فى نصابها ويفوض السلطات العامة وحدها ، ودون غيرها فى التصريح بعرض المصنفات التى تستلهم التاريخ ، وفى مراقبة مدى حرصها على القيم الفاضلة ، ويسد الباب أمام القضايا المدنية ، التى أصبحت كثرتها ، مدعاة للريبة الشديدة .. وبابا للخطر الجسيم !

● صلاح عيسى

سينما

قليل من الحب كثير من العنف

«الميهى» ليس مخرجا متجولا يبحث عن موضوع لفيلم . إن موضوعه حاضر دائما .. ذلك أنه قرر أن يتحمل المسئولية كاملة عن كل ما يدور .. وبقلب نابض يخوض معركة لا تعرف اليأس ضد الظلم والتخلف بواسطة سينما يتحمل مسئوليتها الكاملة إبداعيا وماليا .

لم يمر أى من أفلام «رأفت الميهى» مرور الكرام ، وتتطور باستمرار تقنيات حكيه ضمن الأسلوب الذى اختاره .



رأفت الميهي

تحقيقه لفيلم «قليل من الحب ، كثير من العنف» عن رواية لفتحي غانم يعتبر حدثا سينمائيا سعيدا . سيناريوهان متوازيان عن الأصل الروائي ينتقل بينهما بواسطة حيلة فانتازية هي «الموت الوهمي» أو الانسحاب للفرجة على العالم ، وهي نقطة تمفصل بين السياقين المتوازيين للأحداث المنسحبون (المنتحرون وهميا) في عالمهم السفلي يحاكمون الواقع .. واقعا لا معقولا يعاد تشخيصه لنزع مساحيق التجميل عن الوجود البشع والمزيف . في السياق الأول للأحداث ثلاثي سيد العتر (سائق) ويونس صفوت (مهندس وابن لأحد المسئولين) وطلعت مرسي (مهندس وابن أحد الأثرياء الجدد) .. يحب الثلاثة فاطمة (بنت البلد) ويتزوجها المهندس طلعت ويتركها مع طفلتها ليقضي سهراته مع الساقطات ثم يبحث عن زوجة جديدة تصلح للحياة الاجتماعية لرجل أعمال كبير ، ثم يتزوجها يونس تعاطفا معها وللانتقام من أهله الوصوليين ويحبها طوال الوقت «سيد» الذي ترفضه وينتهي هذا السياق بأن يقتلها سيد الذي يقتله بدوره يونس ويخرج أبناء الكبار من الورطة بمساعدة أهلهم .

وفي السياق الثاني فاطمة (د. طماطم) صحفية وصولية متزوجة من طلعت القزم وعشيقة ليسري القبيح ، وعندها طفلان، أحدهما من السائق سيد ، هي امرأة بزنيس ، عملية، تقيم علاقات مع الجميع وتتزوج فقط من القادر الغني ، ويقيم معها يسري علاقة طمعا في الأموال التي تحصل عليها من زواجها وسيد يستمتع بالعلاقة المختلسة ، يطلقها زوجها بعد أن تزوج أخرى لنفس الأسباب العملية . ويختار الجميع إقامة علاقة مختلسة (الكن) معها حسب نصيحة السيد .

تجري الأحداث في السياقين على أرضية الكوارث الكبرى التي تنقلها وسائل الإعلام : حرب الخليج ، والصلح في الشرق

الأوسط ، وتبدأ بافتتاح السفير الأمريكى لمؤسسة مشتركة مع الحاج «مرسى» .. مرسيكو .. مرة فى صورة بالنساء والزهور والقبلات . ومرة بالقرآن الكريم محاطين فى كل مرة «بالبودى جارد» . فى السيناريو الثانى تبدو الصورة الواقعية لهذه الفئة من محدثى النعمة وأبنائهم .. أبناء الفساد وفساد الأبناء ويتدخل المؤلف فى السياق عندما يرفض فى عالمه السرى الأمر الواقع ، عندما يموت البسطاء والفقراء ويخرج الأغنياء سالمين من الأحداث ، فيخرج المنسحبون الموتى ويدمرون ويحرقون العالم الواقعى الذى ينتهى ، ويلبس الجندى الأمريكى المدجج سرواله بعد التبرز ويشد السيفون على الجميع .

الفيلم يدور كما نرى فى إطارين واقعيين ممكنين .. إطار رؤية هذه الفئة لنفسها وإطار آخر هو وضعها الفعلى الذى يراه المؤلف . وتفلح الحيلة الفانتازية فى الربط بينهما وتفلح فى وضع المشاهد فى حالة الحكم والنقد ، برغم أن زيادة اللقطات فى السياق الواقعى الأول تؤدى فى أوقات كثيرة إلى دمج المشاهد ، هو ما نعتقد أن المخرج سيتلافاه فى النسخة النهائية، غير أن عدم وجود مشابهات نفسية مهمة للشخصيات فى السياقين يؤدى أحيانا إلى عدم إدراك أنهمـا قـراءتان ممكنتان للشخصيات نفسها ، كما أن النمذجة فى كتابة بعض الشخصيات وخاصة «فاطمة» لإعطائها أبعادا رمزية تضعف المصداقية الدرامية لبعض الأحداث .

المغامرة الفيلمية «للميهى» تحتوى على متعة كبيرة فى التصوير الذى اختيرت أماكنه بدقة ، وزوايا التصوير الموظفة دراميا، إلا بعض المبالغات البسيطة .

الحوار لا يستطيع تأليفه إلا رأفت الميهى ، والاختيار المناسب بشكل عام للممثلين فيما عدا دور (سيد المتر) ، الأسلوب الحكائى الذى ابتدعه رأفت الميهى فى السينما

المصرية والذى يجوده يوما بعد يوم وفيلما بعد فليم بإخلاص جدير بمخرج كبير وإنسان على مستوى الأحداث .

● حسنى عبدالرحيم

سينما

رأفت الميهى.. الأقرب إلى الواقعية


ليلى علوى

□ رأفت الميهى كاتب السيناريو والمخرج، فنان جاد، تشهد لِه كثير من الأفلام التى قام بكتابتها كفروب وشروق والحب الذى كان وعلى من نطلق الرصاص؟ وغيرها وعيون لاتنام والحب قصة أخيرة هى بعض من أفلام قام بكتابتها وإخراجها معا، وهو فى كل أفلامه يحاول الإجابة عن أسئلة الواقع وتناقضاته المختلفة بفهم ووعى منذ أول أفلامه فى أواخر الستينيات.

لكن مشكلة بعض أفلامه الأخيرة (سمك لبن تمر هندى، والسادة الرجال ، سيداتى أنساتى) ، برغم أهمية الأسئلة الفكرية المطروحة إلا أنها تقع فى تلك المساحة بين طموح الفنان والإمكانات الفنية السينمائية الفعلية لديه (لا أقصد الإمكانات الحرفية تحديدا ولكننى إجمالا أعنى رؤية الفنان السينمائية التى يرى بها العالم ويعكسها بالصورة فى أفلامه الخاصة).

فرغم أن الميهى هو الأقرب إلى الواقعية – بناء ومعنى – حيث يحقق فيها أقصى استفادة من امكانيات خياله ومعنى السينما عنده من حيث هى تعبير عن رسالة يحققها السينمائى باكتمال أو إغلاق تام جيد الصنع ، فإنه يتخلى عن هذه الإمكانية لصالح ما يسمى «بالفانتازيا» مع ثبات معنى السينما ووظيفتها لديه كما هى مع الافتقار لأولويات هذه الفانتازيا وهى مع اللجوء – كبديل عن ذلك – إلى غرابة الفكرة.الخيال الجامح وجرأتها ولكن مع بناء للحدث وتطويره بنفس آلية فهمه الواقعى للزمان والمكان داخل الصورة.

ولا نعتقد أن فيلمه الأخير «قليل من الحب كثير من العنف»

إلا تأكيداً لهذه الحالة .. فقد لجأ رأفت الميهى إلى التعامل مع الشخصية ومسخها ، أو نقيضها معا مع ثبات نفس الحيثية الاجتماعية والعلاقة بين الشخصيات المختلفة أيضا، وذلك لتأكيد ذلك التناقض الحاد داخل الشخصية الواحدة مع تحديد الشخصية على أساس صفة مهيمنة، أساسية هى التى تحدد طابع هذه الشخصية ثم نقيض هذه الصفة داخل نفس الشخصية يؤديها ممثل آخر (ذلك فيما عدا شخصية فاطمة التى تؤديها ليلى علوى! وأعتقد أن الأمر يرجع لأسباب إنتاجية بحتة وليس لضرورة درامية داخل الفيلم ذاته)، ويكاد يسير الفيلم فى خطين دراميين متوازيين، ممثلين كوميديين فى الأغلب وممثلين آخرين، خط درامى واقعى جدا وآخر يكاد يكون «فارس»، ولا يكاد يحدث الاندماج إلا - بقسر درامى - قرب النهاية، حيث الواقعى أكثر خيالا من الفانتازى، والتيمة الأساسية تدور حول صراع ثلاث شخصيات حول فاطمة، زوجها الحالى المهندس (محمود حميده) سليل أب انفتاحى فاحش الثراء لايعدم وسيلة لتحقيق مصلحته، يتركها ويسافر خارج البلاد للزواج من إحداهن من أجل مزيد من الثروة والتوسع خارج نفوذ والده (وان كان ليس خارج قانونه)، والمهندس «هشام سليم» سليل العلاقات البورجوازية التقليدية والتى تحولت بفعل الظروف الاقتصادية الأخيرة ، وأخيرا أحد الشغيلة عند الذى يحب فاطمة ولا يتورع عن قتلها فى النهاية دفاعا عن حبه لها، وانتقاما من قهره الدائم (لعب الدور هشام عبدالحميد).

ولا يصل الحدث إلى هذه النهاية المأساوية إلا عبر التناول الواقعى، بينما التناول الكوميدى يتعامل معه بشكل أكثر بساطة - وقد نقول أكثر تهوينا - فالأمور عند كل الشخصيات (يونس شلبى، نجاح الموجى، أشرف عبدالباقى على التوالى) لاتستأهل العراك وإنما تتحمل التصرف بحس عملى نفعى ضيق الأفق ، وهنا نطرح السؤال : هل مصالح هذه الشخصيات

بتناقضاتها الخاصة كما وضحها الميهى تعبيرا عن فئات اجتماعية واضحة، تختلف إذا كان طابع الفيلم واقعيا عنه إذا كان هذا الطابع كوميديا؟!

وستظل معضلة هذا الفيلم هى كيفية تلاحم واندماج طابعين للفيلم معا بحيث لايؤثر ـ سلبا ـ على الإيقاع السينمائى للفيلم بأكمله وأن يتم هذا التداخل - فى وحدة عضوية واحدة - بسلاسة درامية وسينمائية دون أن يؤثر ذلك على نسيج الفيلم . هذا إذا كان الميهى لايزال مصرا على الولوج داخل منطقة الفانتازيا الوعرة التى لها أحكام أكثر مرونة وأكثر خيالا تطول العمل كله من منطقته ـ التى برع فيها من قبل ـ الواقعية محكمة الصنع

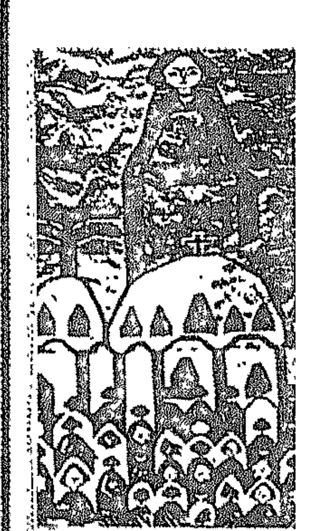
● .محسن ويفى

الفن الجميل

فن نسيج السجاجيد فى قرية الحرانية

□ كان الراحل رمسيس ويصا واصف استاذ العمارة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة قد نهض بتجربة فذة فى صمت وتواضع ووفاء نادر لاجمل القيم الفنية والانسانية معا .

كان رمسيس ويصا واصف قد بنى بيتا فى قرية الحرانية التى تقع بين الجيزة وسقارة فى منطقة الاهرام ، ثم فتح البيت لاطفال القرية يجتمعون فيه ، ويلعبون ، ويحولونه الى مايشبه الدوار أو النادى ، وكان فى البيت انوال النسيج ، فاشترى رمسيس ويصا واصف بعض الصوف الملون وعلم اطفال الفلاحين كيف يستخدمون الانوال فى نسيج السجاجيد . وكانت أعمار الاطفال تتراوح بين السابعة والرابعة عشرة . ثم ترك لهم كل شيء بعد ذلك . ولم يتدخل بأى نوع من انواع الإرشاد أو النصيحة او التوجيه فى أسلوب تنفيذ العمل فقد كان يريد ان يرى كيف تتفتح مواهب الاطفال وكيف تتطور مقدرتهم على الابداع اذا لم يقع عليهم تأثير من مدرس او من طريقة معينة مفروضة فى النسيج . وقد اختار النسيج اليدوى بالذات اذ ان البطء الذى يتميز به يفرض على الاطفال ان يتأملوا - فى حرية



تامة - كل خطوة يقومون بها فى اختيار الشكل واللون وتفاصيل التكوين :

لم يكن يعرف ثم شيئا ، على الاطلاق ، عن مقدرة الاطفال او كفاءتهم قبل ان يجيدوا صناعة النسيج اليدوى للسجاجيد ، والشىء الفذ فى التجربة ان الاطفال - صبيانا او فتيات - كانوا يشتركون بشكل تلقائى فى نسيج واحد ، ومن ثم كانت اللوحة تتضح وتتكامل وتتخذ شكلها النهائى خطوة بخطوة تدريجيا ، نتيجة للعمل الجماعى ، ومنبثقة من الوعى الكلى لمجموعة منسجمة من الاطفال الفنانين . ولم يحاول رمسيس ويصا واصف أن يتدخل فى هذا الانبثاق التلقائى الفذ الذى أتى بنتائج رائعة الجمال والحيوية .

إن مجرد مشاهدة نماذج من اعمال الحرانية كفيلة بأن تروع المشاهد وتفاجئه بقوتها التعبيرية وتفوقها الواضح .

ولوحات السجاجيد ذات بعدين ، مسطحة ، ليست فيها أية محاولة لتقليد الواقع ذى الابعاد الثلاثة . وهى فى ذلك تذكرنا على الفور برسوم الاطفال وبرسوم الفنانين الشعبيين المجهولين التى نراها على أى جدار فى قرانا أو فى احيائنا البلدية . نفس الحيوانات - السبع والجمل والقط بسيقانه الأربعة المرصوصة ورأسه المسطح الذى يصور أحيانا مواجهة ويتخذ أحيانا وجه إنسان - كأنه نوع من أبى الهول البدائى الساذج المبعوث من أعمق غور فى وعينا ، ونفس أشجار النخيل بهاماتها المنسقة المسرحة ، ونفس الحمام والسمك وهنا أيضا نجد نفس مانلاحظه فى الفن الشعبى ورسوم الاطفال من إضفاء الاهمية لا على تقليد الواقع بل على القيمة الوجدانية ، فنجد مثلا رءوسا أضخم بكثير من الأجسام نسبيا ، ونجد هذه الأذرع المبسوطة المتصلبة التى تؤكد دور أطراف الجسم من الناحية الانفعالية والدراسية دون اعتبار لحجمها أو شكلها كما يبدو فى الواقع المرئى القريب .

ونحن نجد هذه اللوحات مرسومة على خلفية أو أرضية من لون واحد تبرز فينا الأشكال والانماط فى ألوان جلية واضحة

تتروح بين مختلف درجات الأزرق حتى الأحمر الطوبى المحروق، ومن الأصفر حتى البنى الداكن ، والإيقاع يتراوح بين الانطلاق والتحرر وبين التزام نغم مكرر ولكنه جامد . والشئ الملاحظ لأول وهلة فى ايقاع هذه الأعمال هو بروز الخط الرأسى ، واتجاه التصميم نحو هذا الصعود العمودى حتى فى الخطوط المائلة ، إن كل شىء هنا ينزع نحو النمو الى أعلى، نحو الارتفاع بشكل غير محدود ، نحو التسامى الى فوق . ولعل هنا سؤالا شائقا نحو نزعة شعبنا الى التطلع دائما الى السماء . اى صلة بين هذا وبين نخيلنا السامق وأهرامنا العالية وأعمدة الكرنك ؟

والرائع فى هذه اللوحات من السجاجيد أنها لا تتبع طرازاً هندسيا مكررا ولا أسلوبا زخرفيا مصطنعا مما نراه شائعا فى السجاجيد المقلدة ، ثم أن ثم وحدة لا تنفصم بين الخامة وبين الشكل وتناسقا بديعا بين المقومات الشكلية فى الخطوط والألوان وبين خصائص الصنعة فى النسيج اليدوى على النول، اى ان السجاجيد ليست تقليداً للوحات مصورة بالزيت مثلاً ولا تقليداً للزخارف المعمارية او الزخارف المرسومة على الورق بالفرشاة او بالقلم فالسجاجيد هنا تنبع تلقائيا من تناسق كامل بين الفكرة والخامة وطريقة الصنعة . وهذه العناصر الثلاثة ترتبط معا فى وحدة تامة يصدر عنها العمل الفنى المتكامل البرىء من كل زيف او اصطناع .

والجانب الثالث من جوانب الروعة المتعددة فى هذه الأعمال هو فى قيمتها الدرامية .

فليست هذه السجاجيد جميلة فحسب من حيث الشكل بل هى تحمل مضموناً مؤثرا لأنه نابع مباشرة عن وجدان نقى متفتح . فالأشجار مثلا ليست مرصوصة بعضها الى جانب بعض أو متراكبة إحداها فوق الأخرى فى تكرار خال من الحياة بل هى متشابكة متضافرة نامية إحداها مع الأخرى ، والطيور والحيوانات ليست وحدات شكلية بل هى قيم انفعالية . اننا ننظر هنا، من خلال أعين الاطفال ، إلى جنة بدائية متموجة

بالحياة والبهجة ، ونشاهد أحيانا اشجاراً مشتعلة متقدة وعيونا مشحونة بالانفعال سواء كانت عيون الناس او عيون الحيوانات، ونجد علاقات متوترة بين الشخوص بل نلمس قصصاً كاملة تدور أحداثها فى هذه الاشكال الصامتة الناطقة مع ذلك بعلاقات درامية قوامها الخط واللون ووراءها كنز من الشحنات الانفعالية المتوهجة او الارتباطات الوجدانية الرقيقة .

وثم سجادة تجيش بصور من السمك يسبح بأفواه مفتوحة وأعين متألقة فى أمواج من الماء بين أزهار غريبة وفى السجادة كلها حياة تفور وتغلى وتتقلب بجمال وحشى غريب يحبس الأنفاس .

وقد يكون من الشائق ان نتلمس التقاليد المصرية القديمة التى تتجاوب أصداؤها فى هذه السجاجيد . وأول ما يتبادر الى الذهن هو تساوقها مع الأنسجة القبطية الشهيرة الراجعة الى الفترة بين القرن الثالث والقرن السابع الميلادى ولكن هذه الأنسجة القبطية نفسها تعتبر غير نقية من الشوائب بالمقارنة بهذه السجاجيد ، اذ إن الأنسجة القبطية كانت تصنع وفقا لأنماط محددة ولم تكن تخلو من تأثير الفن الإيرانى فى عصر الدولة الساسانية أو من تأثيرات بيزنطية ويبدو أن الحساسية الفنية عند صبيان وبنات الحرانية تمتد بجذورها الى فترة أعرق وأبعد قدما فى تاريخ مصر وأفريقيا .

والواقع ان هذا الوعى التلقائى وهذه الحساسية الفنية البدائية عند هؤلاء الاطفال والصبية تعكس أصداء بليغة من أساليب التعبير الفرعونى ، والقبطى ، فى تصوير أشجار النخيل والعيون المصرية المتميزة مثلاً ، وفيها ، مع ذلك ، هذا الغنى وهذه الخصوبة فى تكوين أوراق الشجر والزخارف النباتية التى يتميز بها الفن العربى الإسلامى . هذا الى التصميم الذى يدور حول مركز أو بؤرة واحدة فى الوسط مما يتسم به الفن الأشورى القديم . ولكن أوضح ما فيه مع ذلك هو صلته الوثيقة بالفن الشعبى الساذج المعاصر الذى نراه على حيطان قرانا وبيوتنا الفقيرة .

ان هذه التجربة الرائعة قد بدأت منذ نحو ثلاثة عقود ولكن النتائج التى وصلت اليها تقف الآن ، بجدارة ، جنبا الى جنب مع أفضل النماذج التى أبدعها الفن المعاصر وأن كلا الاخلاص والصمت الذى عملت فيه هذه الجماعة ورائدها الراحل رمسيس ويصا واصف ليدعو حقا الى الاعجاب والدهشة بل يدعونا الى أن نحنى الرأس وان نصمت ، تقديرا لجهود مصرى عظيم واعجاباً بعبقرية فطرية مصرية أصيلة عند هؤلاء الاطفال والشبان والفتيات الذين لانعرف على وجه الدقة إلام آل مصيرهم الفنى الآن .

من نفلة القول آن نؤكد أن هذه السجاجيد تنتمى الى أفضل ما أبدعه عصرنا الحاضر من سجاجيد وإن كانت من انتاج فطرى وما من كلمات بوسعها ان تصف كيف كان اقبال هؤلاء الفطريين إقبالا طبيعياً تلقائياً على الابداع ، ومثابرتهم فى مرح وصبر على العمل ، وتواضعهم . ان الحرانية وأطفال الحرانية سوف تبقى فتية أبداً ، نضرة الصبا فيما أبدعت من أعمال .

● *إدوار الخراط*

الفن الجميل

فليحيا الفن التلقائى ، رؤية لمعرض تشكيلى

☐ على غير العادة، أمتعنا «أتيليه القاهرة» بعرض ست عشرة لوحة «باتيك» لفنان تلقائى واعد «ومتوعد» هو «رجب عبدالفتاح» وكأن الأتيليه يحتفى بمجلس الادارة الجديد، كأنه أيضا يحتفى بمولد فنان تشكيلى بالغ الرهافة والقوة والموهبة!!

زخم شديد التجانس من ألوان حارة وباردة، نرى فيه الحياة اليومية لقريتنا المصرية الحبيبة التى أوحشتنا كثيرا، فنرى مآذنها وأبراج حمامها وسماءها نهارا وليلا وشمسها وقمرها، كذا نرى حيواناتها وطيورها وبيوتها



رمسيس ويصا

الطينية وأبوابها واحتفالياتها وموالدها وأدوات فلاحيها ومواسمهم وغيطانها وقنواتها . تكاد تسمع أصواتها - القرية - وتشتم روائح أفرانها وتراب حواريها «وزراعيتها» وكذا تسمع أصوات حوافر حيواناتها وصخب أطفالها!! وتغرق فى تلك الحميمية من خلال عيون «رجب عبدالفتاح» وكأنك ترى فيها ما لم تراه من قبل فى القرية، بمنمناته الدقيقة وذوب الوانه الصارخة والصارمة لكل ما اعتدنا وحفظنا عن تجانس الألوان، بمزج جديد وجميل.

برغم صعوبة تكنيك «الباتيك» - فن الرسم على الحرير بالصبغات - فإن «رجب» يقدم لنا نماذجها الحية للسهل الممتنع، فى خطوط وموتيفات متصلة بمنطق سهل ومسلسل يحوى تاريخنا الفنى المصرى القديم الفرعونى والقبطى والإسلامى بانسياب واتصال حميم وشاعرى الى عقل وقلب وعين المشاهد، وينقل إليه كل ما فى القرية المصرية من دفء وخصب وأصالة طويلة ويملأ حواسك بعبق وأصوات وروائح.

هذا هو معرض الفنان «رجب عبد الفتاح» الأول وهو من أبناء مدرسة الراحل العظيم «رمسيس ويصا» بالحرانية، وهو ابن «الخمسة والعشرين عاما» والذى نتوقع له مستقبلا فنيا كبيرا وعالى القيمة والجودة!!

يطرح المعرض تساؤلات على عقل المتفرج، وأهمها: أين الآن تلك المدرسة العظيمة - أعنى مدرسة «رمسيس ويصا» - من كل التظاهرات الفنية؟

● ناجى الشناوى

مسرح

أماديوس (الناى السحرى)



موتسارت

□ بعد ثلاثين عاماً من موت موتسارت وبالتحديد عام ١٨٢٣ خاطب ساليرى الجمهور القادم وعلى حد تعبيره «أشباح المستقبل» ليحكى لهم وقائع ماحدث له مع العبقرى موتسارت .. هكذا اختار بيترشيفر لبناء نصه أن يخاطب ساليرى الجمهور حيث إن الاحداث تقدم من وجهة نظره فهو يقص بحيادية تامة تشبة حالة الاعتراف ما اقترفه من آثام للقضاء على العبقرى الشاب موتسارت الذى اقتحم فيينا بموسيقاه الساحرة وحاول ساليرى أشهر موسيقى آنذاك أن يوقفه مع تأكده من فارق الموهبة بينه وبين الشاب الجديد .. وكأن ساليرى يعاقب السماء التى لم توزع الموهبة بالعدل من وجهة نظره ، فهو لايستطيع أن يقبل أن تهبط كل هذه الموسيقى على صعلوك البارات وزير النساء العصبى الأهوج وتتركه هو بكل رصانته ولياقته وورعه الدينى ... إن ساليرى ينتقم من السماء ومن موتسارت ويضع نفسه فى جحيم الحقد القاتل ؛ فهو يرى أن حربه مع السماء . أما موتسارت فما هو إلا أرض للمعركة فقط .

ساليرى يهتف فى نهاية المسرحية : أنا ساليرى راعى أنصاف الموهوبين ، وهذه الفكرة هى التى تبدو سبباً مقنعاً لتقديم هذا النص وسط مايدور الآن فى مناخنا . الثقافى من سيطرة رعاة أنصاف الموهوبين ...

قدم المخرج رأفت الدويرى هذا النص عن ترجمة لشوقى فهيم فى قاعة صلاح عبدالصبور فوقع فى المحظور الأول وهو تقديم عرض كتب بالأساس لخشبة مسرح كبيرة دون رؤية إخراجية لامعة تسمح له بتقديم النص كعرض للقاعة الصغيرة فكان أن قسم المنظر المسرحى إلى ثلاث مناطق هى منطقة الامبراطور بقصره ومسرحه الملكى ومنطقة منزل ساليرى ، ثم بيت ومسرح ومقابر الفقراء (عالم موتسارت)..

ولكن الرؤية التشكيلية لم تسمح له بحركة حرة فتكدست القاعة بالمنظر المسرحى والممثلين مما أدى إلى ذلك الصخب والازدحام غير المبرر الذى خالف منطق الهمس المسرحى الحميم فى آداء د. حسن عبدالحميد المناسب للتمثيل داخل

القاعة والذى جاء وجوده المسرحي كعمود أساسى بنى عليه العرض وكان فى تنقله بين الأداء الإيهامى الداخلى وبين الاداء الخارجى الذى يكسر الإيهام ليقيم علاقة مباشرة مع المتفرج ، بالإضافة إلى طبيعة المراحل المختلفة للدور حسب الحالة العمرية والنفسية . ويبقى فى النهاية لهذا العرض ولمخرجه جرأة اختيار وتقديم هذا النوع من الكتابة المسرحية فى ظل المناخ السهل الاستهلاكي .

● حسام عطا

ساليرى يعترف بجرائمه

☐ كتب بيتر شيفر هذه المسرحية في اواخر السبعينيات وقدمت فى لندن عام ١٩٧٩ ثم فى نيويورك عام ١٩٨٠ واخرج عنها ميلوش فورمان عام ١٩٨٥ فيلما سينمائيا حاز على سبع جوائز الاوسكار ، وترجمها شوقى فهيم الى اللغة العربية ونشرتها روايات الهلال فى نفس العام .

وعلى الرغم من القصور والاباطرة والستائر والملابس ذات الطابع التاريخي فعرض الناى السحرى عرض معاصر تماما يتناول موضوعا لايزال وسيظل قائما لآماد طويلة . فبغض النظر عن ساليرى وموتسارت فموضوع المسرحية الأساسى هو ذلك الصراع الضارى بين الجهل والحقد والقوة وبين الجمال والخير .

ومهما كانت أهمية ساليرى فى حياة موتسارت الحقيقية فان بيتر شيفر قد نجح نجاحا هائلا فى تركيب شخصية المسرحية وصياغتها حتى اصبحت فى ظننا تستحق ان ترتقى من مجرد شخصية مسرحية عادية الى ان تصبح واحدة من النماذج البشرية فى المسرح العالمى . نموذج العجوز اللئيم الحقود . وقد اختار شيفر ان يكون هو ساليرى راوية المسرحية الذى يحكى الحكاية ويقدم الشخصيات والاحداث ، وقد ادى ذلك بالطبع الى تقديم مايشبه الدراسة لنفسية الحقود والى توسيع زاوية الرؤية والى المزيد من مصداقيته ومصداقية

الاشخاص والاحداث . وقد كان من حظ شيفر وموتسارت معا ان يتصدى لاخراج هذه المسرحية في مصر المخرج رأفت الدويرى ، الذى استطاع - ربما لكونه كاتبا مسرحيا - ان يدرك القيمة الدرامية والانسانية العالية للمسرحية وكذلك امكانياتها الحركية والبصرية بالاضافة الى ادراكه ان اى حذلقة او تلاعب فى تقديم هذا النص ستؤدى الى تشويهه وانقاص قيمته ومن هنا قرر ان يفعل كما يفعل المخرجون الطيبون وان يكون فى خدمة النص ، وهو مايحسب له ويؤكد مكانته كمخرج قدير فاهم .

كان الهم الاول للمخرج هو مواءمة النص بمشاهده الكثيرة المتتالية مع قاعة صلاح عبد الصبور الصغيرة الضيقة ، فحذف من الكلمات والمشاهد - فقط - ماييسر تتابع المشاهد وحركة الممثلين ، وكان التوفيق الثانى له هو حسن اختياره للممثلين وعلى رأسهم الفنان حسن عبد الحميد الذى قام بدور ساليرى واستطاع ان يلمس تعرجات الشخصية واغوارها العميقة ويقدمها فى اتقان باهر . كذلك اجادت منى حسين وفريد كمال ورافت الدويرى نفسه الذى قام بدور مدير الاوبرا وقدمه على نحو طيب . اما الفنان الشاب ايهاب صبحى الذى قام بدور موتسارت فاظن ان التوفيق قد جانبه قليلا فى فهم وتقديم شخصية موتسارت ، صحيح ان نص شيفر يقدم موتسارت فى صورة شاب مرح ساخر غير عابىء بالرسميات والمجاملات الا ان هناك شعرة دقيقة تفصل بين هذه الصفات وبين التفاهة . ولاننا نعرف - بالبداهة - ان الدويرى كان يتحرك فى ميزانية محدودة ثمنا لمرور هذا العرض فلن نشير الى فقر الملابس والديكورات لكننا فقط نرجو عند اعادة هذا العرض ان تكون التسجيلات الموسيقية المستخدمة فى العرض من موسيقى موتسارت اكثر نقاء ودقة .

● *إسماعيل العادلى*

تليفزيون

الفرسان : أفضل المسلسلات .. ولكن ؟!


أحمد ماهر


أحمد عبدالعزيز

□ فى حفل افتتاح الرئيس مبارك للاستوديو الضخم فى صحراء الهرم والمقام للتليفزيون رأيت مشهداً حرمنى من البهجة لمدة طويلة ، كان أحمد ماهر فى دور هولاكو وأحمد عبد العزيز فى دور السلطان قطز يتجادلان وهما على كرسيهما ، وقد أدى الممثلان هذا المشهد أمام الرئيس مبارك وحاز على إعجاب الحاضرين والمشاهدين ماعداى ، والسبب أن هذا المشهد يقع فى خصومة هائلة مع حقائق التاريخ ، لأن الثابت تاريخياً أن هولاكو لم يتقابل مطلقا - أقول مطلقا - مع السلطان قطز .. والتاريخ يؤكد أن هولاكو بعد أن قهر معظم الشام واستسلمت أمامه دمشق جاءته الأخبار بموت الخاقان الأعظم لدولة المغول منكوكوقا آن ، فترك حلب وعاد إلى عاصمة الامبراطورية يوم الأحد ٢٤ جمادى الآخرة سنة ٦٥٨ هـ ، وترك كيتوبوقا (كتبغا نوين) قائداً على الجيش الزاحف إلى مصر ، وهو القائد الذى لقى حتفه فى معركة عين جالوت التى انتصر فيها السلطان المملوكى قطز .

وحين كان هولاكو يزحف بجيشه من العراق إلى الشام يدمر كل شىء كان قطز أحد الأمراء المماليك المشغولين بصراع السلطة إلى أن تولى النيابة على السلطان الصغير (على بن أيبك) ثم عزله وتولى مكانه السلطنة ليتأهب لحرب المغول .. واذن فلا مجال مطلقا لأى التقاء بين هولاكو وقطز الا فى خيال مؤلف مسلسل الفرسان ، أفضل المسلسلات التاريخية التى عرضها التليفزيون فى رمضان .

أقول أفضلها لأنه بالرغم من بعض الأخطاء أقل خصومة لحقائق التاريخ من باقى الأعمال الدرامية التاريخية ..

إن الصراع هو القاسم الأعظم فى حقائق التاريخ وفى ابداعات الدراما أيضاً ، ولابد من ذكر الحقائق الكاملة فى هذا وذاك لتكون حقائق التاريخ وابداعات الدراما اكثر صدقاً واكثر قرباً من الواقع . إن كتابة التاريخ وكتابة المسلسلات التاريخية عندنا تشترك فى عادة سيئة هى تمجيد ابطالنا والتأكيد على مزاياهم ومناقبهم واغفال اخطائهم ونقائصهم ، وتحميل كل النقائص والعيوب على شخصيات اعدائنا ، وبالتالى فابطالنا هم الملائكة واعداؤنا هم الأبالسة ، وليست هناك مساحة رمادية تظهر فيها حقائق النفس البشرية ..

● على أن مسلسل الفرسان قد تخفف بعض الشىء من هذا العيب فأظهر العيوب التاريخية للسلطان جلال الدين الخوارزمى الذى انهك قواه فى حرب المسلمين دون أن يدخرها فى استكمال حروبه ضد التتار مما أدى فى النهاية إلى تدمير دولته وأسرته ، ولكن ذلك لا يكفى ..

إن حقائق التاريخ فيها الغريب والعجيب مما يفتح شهية الدراما ، ويجعل الصراع بين الاطراف اكثر واقعية وأكثر قرباً من الطبيعة البشرية ، صحيح أن المغول - وجنكيزخان - كانوا سفاحين ، ولكنهم لم ينفردوا بتلك الصفة ، فذلك كان منطق العصر وقتها ، وفظائع القواد الاتراك فى بغداد ومع الخلفاء العباسيين تفوق أحيانا ما كان يفعله المغول ، وإذا كنا فى كتابتنا للتاريخ والمسلسلات أغفلنا العناصر الايجابية فى شخصية جنكيزخان والمغول فإن حقائق التاريخ تذكر له قانونه «الياسق» وبعض المناقب التى لا تخلو من خير ، وهى مكتوبة فى تراثنا العربى والاسلامى ، ولا ريب أن التراث المغولى قد أفاض أكثر واكثر فى مناقب جنكيزخان وأسرته .. والمفروض

أن نكتب تاريخياً ودرامياً بنوع من التوازن مستلهمين الوقائع التاريخية التى عاصرت تلك الأحداث .

● وهولاكو حفيد جنكيزخان أكثر من جده ارتباطا بتاريخنا العربى والاسلامى فهو الذى دمر العراق وبغداد والعباسيين ، ويحلو لنا تحميل كل الاوزار على كتفيه وحده ، وتبرئة الخلافة العباسية والخليفة المستعصم آخر خلفاء بغداد من كل شىء ، مع أن حقائق التاريخ تشير إلى دور الخليفة الناصر العباسى فى تشجيع المغول على التقدم غربا ، كما أن حقائق التاريخ تؤكد أن الخليفة المستعصم الذى قتله المغول فى بغداد كان مسئولاً عن ضياع مملكته بسبب سوء تدبيره وشراهته للأموال ومنعها عن الجنود وتقصيره فى الدفاع مع قدرة جيشه على هزيمة المغول . ولكن تلك الحقائق التاريخية تغيب فى أبحاثنا التاريخية وابداعاتنا الدرامية ، ليظل اسلافنا ملائكة ويبقى الآخرون أبالسة ..

● ومعروف أن تلك النظرة الأحادية هى المسئولة عن نشر التطرف بشكل غير مباشر ، فما دام الماضى كله صفاء وبهاء وروحانية فلابد من استرجاعه أو الهروب إليه ..

● د . أحمد صبحى منصور

فلكلور

طبعة بولاق لألف ليلة وليلة

□ صدر موخرا طبعة مصورة من «الف ليلة وليلة» نقلا عن طبعة بولاق التى نشرت عام ١٢٥٢ هـ . وقد يسرت هذه الطبعة المصورة الجديدة الوصول الى نص طبعة بولاق الذى كان قد عز الوصول إليه نتيجة نفادها من المكتبات.. ورغم انه ـ منذ صدور طبعة بولاق ـ تم إصدار طبعات أخرى متعددة تحمل اسم ألف ليلة وليلة ، فإن نص طبعة بولاق ظل يمثل الجسم لما يقوم فى الذهن عند ذكر ألف ليلة وليلة.. ذلك أن نص طبعة بولاق كان أوفى المجاميع التى جمعت حكايات ألف ليلة وليلة،



وأقربها الى المصادر التى جرى تجميع الحكايات منها، عند تدوينها فى مجموع ألف ليلة وليلة، قبل ولوجها الى عالم الطباعة، فضلا عن أن طبعة بولاق أصبحت - هى نفسها - مصدرا لطبعات متتالية عديدة، غير أن كثيرا من هذه الطبعات الأخيرة أجرى على نصها ألوان من «التنقيح الجائر» (قياسا على الرعى الجائر وتجريف التربة الجائر) ناهيك عن غلبة الوصاية الأخلاقية والعقائدية، وتدخل الأهواء العرقية والقطرية، بل واقحام التحيزات الثقافية والأكاديمية فى تحديد حكايات الليالى وصياغتها.

وظل أقرب الطبعات نسبا الى طبعة بولاق هى الطبعات الدارجة (ذلك قبل تواريها من الاسواق تحسبا من تهجمات الحركات السلفية المعادية).

وهذه الطبعات الدارجة كانت عبارة عن نشرات رخيصة الطباعة والورق والثمن، مما جعلها ميسورة، وبهذا أطلقت ألف ليلة وليلة من أسر تقييدها، فى شكل مخطوطات مرتفعة الثمن، قديما، وفى شكل نشرات باهظة التكاليف، فى الأزمنة الأخيرة.. وقد صدرت هذه الطبعات الدارجة عن ناشرى الكتب التراثية والأزهرية الذين تمركزوا فى منطقة الأزهر، وكانت تباع فى مكتباتهم أو فى الأسواق التقليدية المحيطة، ومن ثم تنتقل الى بائعى الأسواق الدورية فى البنادر والمراكز الحضرية ومنها الى الأرياف، وقد ذاعت هذه الطبعات الدارجة وانتشر توزيعها، كما ومساحة، ولذا شاع تسميتها «الطبعات الشعبية» وكأنما أتت هذه التسمية اشارة الى هذا الانتشار الجماهيرى، من جهة، ومقابلة له مع موقف الثقافة الرسمية من ألف ليلة وليلة، حيث كان ذلك الموقف مستمرا فى وضعه المعهود منذ قرون، الذى يقوم على تهميش ألف ليلة وليلة وازاحتها خارج دائرة الأدب الرسمى المقدر، بله الزراية بها وتنقيص من يقرؤها، غير أن إضفاء صفة «الشعبية» على هذه الطبعات كان واحدا من الأسباب التى قادت الى التباسات مفهومية ومنهجية بخصوص تحديد طبيعة ألف ليلة وليلة ومدى انتمائها للمأثور الشعبى بالمعنى العلمى الدقيق.

وقد أثار وضع نصوص الحكايات كما وردت فى طبعة بولاق

إشكالات بحثية كثيرة، محورها محاولة تفهم كيفية تجميع نصوص حكايات ألف ليلة وليلة ، ومن ثم جرت مقارنة بين طبعة بولاق والطبعات المبكرة الأخرى ، من جهة، وبينها وبين الترجمات المعتمدة مثل ترجمة جالان الشهيرة ، من جهة ثانية وبين كل هذه ونصوص المخطوطات المتاحة، من جهة ثالثة.. وقد كشفت هذه المقارنات عن تباين لافى صياغة الحكايات فحسب، بل وفى عدد الحكايات التى تضمها كل مجموعة، وفى ترتيبها، أيضا.. وقد كان وضوح هذا التباين واحدا من العوامل التى قادت الى تخلى دراسى ألف ليلة وليلة عن النظر اليها باعتبارها مؤلفا واحدا ذا نص ثابت تم تداوله منذ القرن الرابع الهجرى أو ما قبله.. وهذا التخلى أدى بدوره الى الانصراف عن الانشغال السابق بالبحث فى منشأ هذا المؤلف وموطنه الأصلى وما الى ذلك من مباحث تأريخية، لينتقل البحث الى دراسة بناء الحكايات المتاحة بوصفها ابداعا قصصيا..

مهما يكن من أمر القضايا والاشكالات البحثية التى تطرحها طبعة بولاق، فقد كان اقدام مطابع بولاق على اصدار هذه الطبعة فاتحا لطور جديد فى حياة ألف ليلة وليلة..

● عبدالحميد حواس

كتب

تلابيب الكتابة أم لبها

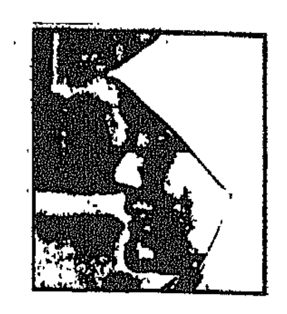
□ «المدينة لم تعد مدينتى، والزمان لم يعد زمانى، والغربة مشوارى، أمشيه فى تمتمة صمت متوتر

خذنى على كفوفى لطفلك

خذنى على كفوفى لطفلك

حتى يأتينى اليقين» (ص ١٠١)

لانجد فى هذا الكتاب الصغير، الجميل، أية كلمة من هذه الكلمات الرنانة التى تملأ حياتنا الثقافية كالحداثة وما بعد الحداثة والأصولية والمعاصرة، ومع ذلك نقرأ هذا النص فى حداثته الأصيلة، فى رونقه وأناقته، فى بساطته المذهلة وعمقه الموجع، باستمتاع وامتنان لاتشوبه بين الحين والآخر آراء ربما لا نشاركها الكاتبة ، تسميه «تلابيب الكتابة» ونشعر مع ذلك



صافى ناز كاظم

أننا أمام كتابة تنبع عن كاتبة أصيلة، من أفضل أقلامنا أو أصدقها بالتأكيد.

تتجاوز فيه مفهوم «النوع الأدبى» فى كتابة تحملنا بين السيرة الذاتية والقصة القصيرة «والأقصوصة» والشعر والبورتريه الساخر أو المتدفق، فلا تكون صافى ناز أبدا محايدة سواء تحدثت عن عزلة جمال حمدان أو وجه أوشين أو صوت لطفى بوشناق، الخ، تحملنا، دون أن ندرى كيف، من خلال لمحات تبدو متقطعة، تقرأ فى أى نظام يختاره القارىء كما تقول، إلى درامية محكمة، رواية تعلم ثرية بالخبرة الوجدانية والإيمان والحس الجمالى الأصيل تنقلنا عبر مراحل حياة تلخصها حسب ألوان كل فترة من فترات حياتها وأريد أن أضيف حياتنا، حياة هذا الجيل (وأكتشف أن صافى تكبرنى بستة شهور) : «الأربعينيات هى سنوات طفولتى لونها فى مشاعرى برتقالى، والخمسينيات لونها أزرق لازوردى والستينيات لونها أحمر . والسبعينيات بنفسجية ، لون الكدمات ، ابنة عم الرمادية والثمانينات بيضاء داهمها الغبار فى نهايتها فسادتها الرمادية داخلة بها إلى التسعينيات .

حنين إلى البرتقالى: حنين حنين حنين »

وتبدو كلمة حنين أو «النوستالجيا» ، الكلمة ـ المفتاح للوجع الذى يكون وحدة النص، روايته، دراميته فى سيرة ذاتية تشمل وطن أنهك وشوه فى الجرى وراء حداثة وهمية،.الوطن بأوجاعه تابعة، أفقدته أصالته ومنعته من الدخول فى زمن أخر يكون امتدادا لإمكاناته الوجدانية والفنية والإنسانية.

درامية زمان استطاعت صافى ناز أن تصورها ببراعة عبر علامات درامية المكان والأشياء المتروكة ترام العباسية والمذياع التليفونكن الخشبى، بعيدا عن إزعاج الشوارع والكبارى العلوية وضجيج التلفاز وملل الثرثرة وقبح مجتمع فقد إمكانية التأمل والاستمتاع بالأشياء الصغيرة، الأليفة، فى الحياة ، الاستماع إلى أغنية، مشاهدة شجرة أو خضرة زرع، معرفة الكائنات وإيقاعها الأصيل، تعود بنا إلى منبع الحياة فى بيت ملأته الثقافة منذ البداية وشوارع طفولة، شوارع القاهرة التى يذهلنا جمالها الأصيل كأننا لم نره أبدا، وصداقات المراهقة من

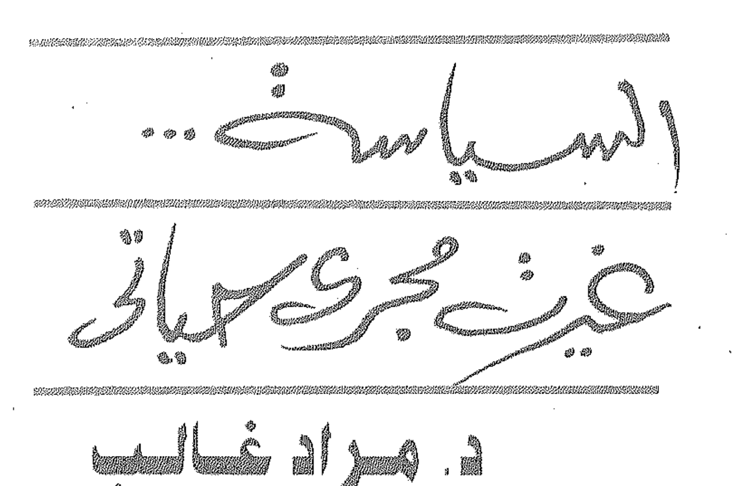
العباسية إلى الجامعة، شخصيات نعرفها الآن عبر كتاباتها ويفرحنا أن نتابعها منذ «بنس» المدرسة وآمال الجامعة فى تغيير العالم، تعود بنا إلى موت أب عاشته مع أختها فى براءة وخبث الطفولة، وتدخل الوحشة فى حياتها مبكرا، وتلتقط الكاتبة بمهارة مزاح اللحظات مخترقة الكتابة التقليدية عن الموت فى زمن طفولة لا تعرف تأجيل أكل «الجيلاتى» والاستمتاع ببرامج «بابا شارو» و«المذياع، الشاطر حسن، علامات أولى للثقافة ولحب الدراما فيما بعد، تعرف صافى ناز جيدا المعنى الشامل للتراث بين الثقافة الشعبية والفن الوطنى الأصيل والكتابات الإسلامية وأغانى عبدالوهاب والأشعار العامية وبعض اختياراتها فى الثقافة الغربية.

عبر الفرحة الأولى والاندهاش لاندخل إلا تدريجيا فى مأساة حياة من يبحث عن المطلق والمستحيل، مأساة الحب الأول للأب الذى كان يفضل أختها فاطمة ـ «وكان هو أول حب فى حياتى من طرف واحد» ـ مأساة فلسطين التى بدأت فى حياتها عبر الشعارات التى كانت تكتب على جدران بيت العباسية «فلسطين للعرب» أو «فلسطين لليهود» وامتدت حتى مأساة حى العباسية، رمزا وكتابة.ذبح الفلسطينيين فى الأردن لضياع الوطن، حيث تنتقل العمارة، المسكن الأنيق والأصيل إلى يد اليهودى ثم التاجر . وجع الاكتئاب ولا «الكآبة» كما تقول - الذى يحول صخب الحياة إلى الرغبة فى الوحدة المطلقة، لا رؤية أحد، لا قراءة لجرائد اليوم، لا الاستماع إلى صوت أو إلى شىء، ثم يتحول الاكتئاب إلى الكآبة وإلى الرمادية، هذا اللون الذى كرهته دائما...

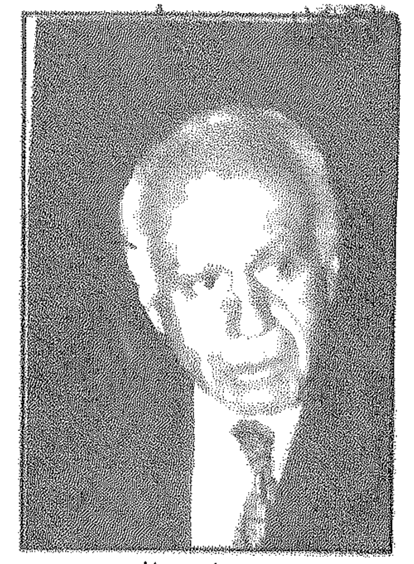
وليبقى فى حياتك يا صافى ناز هذا الاخضرار الدائم، أقوله لك من قلب هذه الصداقة المؤجلة (المستحيلة؟) بيننا، منذ سجن القناطر وغناء الكروان.

● د . أمينة رشيد

التكوين



سنوات التكوين فى حياة الإنسان، تعد ملحمة متصلة منذ بداية المعرفة، وعلى مدى هذه الحياة تتلاحق الأحداث وتتتابع فى منظومة فريدة، تتدخل فيها الأقدار لتغير الرغبة التى نودها ونحرص عليها إلى مسارات أخرى، ربما هى بالدرجة الأولى، وكما حدث معى لصالح الوطن، بما يحدونا للعمل بتفانٍ وبإخلاص شديد لتحقيق المصلحة العليا.


د. مراد غالب

ولدت فى بحطيط ونشأت فى مصرالجديدة.. والدتى من محافظة الشرقية ووالدها (جدى) عمدة قرية بحطيط التابعة لمركز «أبوحماد»، وخال والدتى كان عمدة «أبوحماد»..ارتبطت بالريف، واقتربت من الإنسان المصرى البسيط، وشعرت بمعاناته، ورأيت بعض المشاهد وعمرى لم يتجاوز الثانية عشرة، والتى لم أنسها حتى الآن؛ اتسمت بالظلم، فقد شاهدت جدى يضرب فلاحا، لأنه لم يترجل عن مطية كان يركبها، احتراما وتقديرا له، وبالرغم من أن صاحب الحادثة هو جدى، فقد شعرت بالألم والقهر اللذين يعامل بهما الفلاح البسيط، وهدم كرامته، وظل هذا الحادث يعتمل فى رأسى لفترة طويلة من الزمن.

عايشت الفلاحين عن قرب، ورأيت فى هذه الفترة الفقر المدقع الذى كان يرزح تحته الفلاح المصرى.

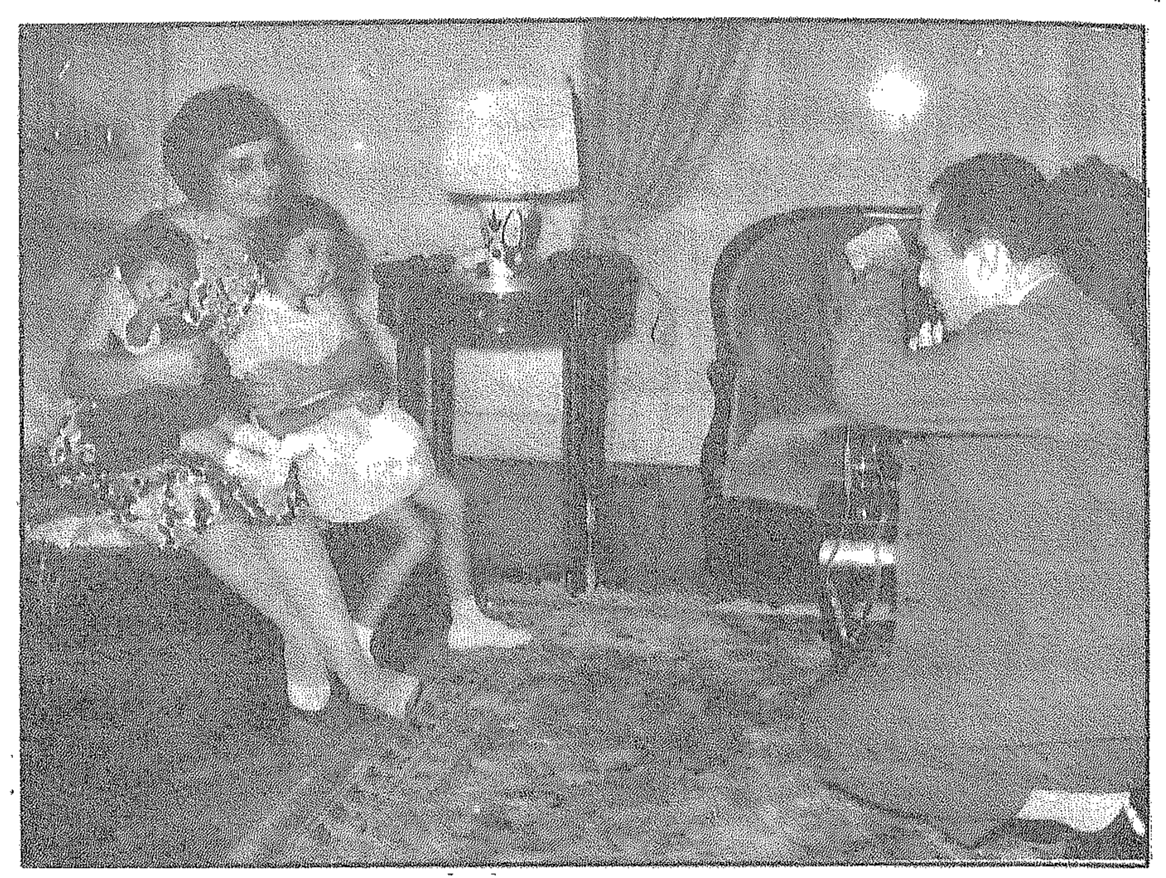
وخلال فترة صباى وترددى على قريتنا كونت صداقات مع أبناء الفلاحين، واستمرت علاقتى ببعضهم حتى الآن.

ولا يفوتنا بالطبع أن نعرف بأن كل عظماء مصر الوطنيين نزحوا من الريف، حتى أولئك الذين نقول إنهم إقطاعيون، هم فى الأصل من الفلاحين، وبذلك يكون الريف المصرى هو المنبع الأساسى للمواطن المصرى الذى نزح إلى المدينة يتعلم فى مدارسها وجامعاتها، ثم يتوجه إلى السوربون وكمبردج.

التحقت بمدرسة نوتردام بمصرالجديدة وأنا طفل صغير، وجدتهم يتحدثون بالفرنسية، فحدثت لى صدمة ثقافية شديدة جدا، فكيف يتسنى لطفل صغير، لايتحدث أى لغة ويذهب إلى مدرسة كل من فيها يتحدث الفرنسية، فضلا عن هذا المشهد الذى لم أنسه حتى الآن.. الراهبات بشكلهن الصارم، وهذا الانضباط الشديد، ذلك كله دفعنى إلى الهروب من هذه المدرسة، على الرغم من أن والدى الذى كان يعمل فى ذلك الوقت المدير المالى لوزارة الخارجية تمنى أن أواصل تعليمى فى المدارس الأجنبية.

تأثرت بناظر مدرستى

تركت مدرسة نوتردام «الفرنسية» والتحقت بمدرسة مصرالجديدة الابتدائية، وكان



د. مـراد غـالب مـن هـواة التصوير وهنا يلتقـط صـورة تذكـارية للسيدة قرينته وكريمتهما قبل سفر الأسرة في إحدى الرحلات عام ١٩٦٠

ناظرها في ذلك الوقت اسمه إسماعيل توفيق ومازلت أذكره حتى الآن.. كان مربيا فاضلا، وكان وقتها معجبا بالألمان، وكثيرا ما تمثل الوطنية الألمانية من خلال ماحدث في الحرب العالمية الأولى.. وكان يعلمنا الفداء وحب الوطن، خلال مروره للتفتيش على فصول المدرسة، ومازالت القصص التي كان يحكيها محفورة في ذاكرتي حتى الآن.

كان الاستعمار البريطاني يحكم قبضته على مصر، وجاء هتلر ليضع العرب في التصنيف العرقي في أدنى المراتب، وكبرنا في المعارك المختلفة لمصر، ووقفنا ضد الاستعمار الانجليزي من خلال الأحزاب المختلفة، كان وقتها حزب الوفد، ولم يكن حزبا بالمعنى المفهوم، ولكنه كان جبهة وطنية واسعة تضم الإقطاعيين والرأسماليين والفلاحين والعمال والطبقة الوسطى الصغيرة في الريف والمدينة، وبعد الحرب العالمية الثانية دخلت عناصر جديدة «راديكالية» وتكونت الطليعة الوفدية في داخل الحزب، وكان أبرز قادتها محمد مندور وعزيز فهمي.

وكان هناك حزب مصر الفتاة، وهو حزب جذبنا إلى حد كبير بأفكاره الوطنية المتطرفة وقد انضممت إليه على أمل أن ينهض بمصر.

التحقت فى عام ١٩٣٩ بكلية الطب وكان ذلك مع بداية الحرب العالمية الثانية، وكانت ميولى علمية، وهناك كتاب مازلت أذكره حتى الآن تأثرت به كثيرا وهو بعنوان «أساطين العلم الحديث» بقلم فؤاد صروف، والكتاب يحكى قصص العلماء بدءا من رذرفورد إلى لافوازييه ومدام كورى وغيرهم.

أيضا تأثرت بكتاب آخر بعنوان «التربية بالقصص» ولكن كان كتاب فؤاد صروف يضم قصص العلماء ومن بينهم أديسون ورذرفورد.

تأثرت كثيرا بالقصص التى قرأتها فى هذين الكتابين، خاصة عن لافوازييه هذا العالم الكيميائى الكبير، وكيف عومل من رجال الثورة الفرنسية ومازلت أتوقف عند تلك الكلمات: فقد كان لافوازييه جالسا فى منزله، وجاءه رجال الثورة الفرنسية ليقبضوا عليه بحجة أنه من النبلاء.

سألهم: لماذا تقبضون على؟!

قالوا له: لأنك من النبلاء.

فقال لافوازييه: إننى من العلماء قبل أن أكون نبيلا.

فردوا عليه على الفور: إن الثورة الفرنسية ليست فى حاجة إلى هؤلاء العلماء الذين تتحدث عنهم!

ومن شدة تأثرى بهذه الكتب وما تضمنته من قصص عن العلماء، تصورت وأنا ألتحق بكلية الطب، أن الدراسة بها سوف تتضمن الكثير عن العلوم والكيماويات والإشعاعات التى تحدث عنا رذرفورد.

كان التحاقى بكلية الطب هو البديل الآخر للعلم.

وتفوقت فى دراستى، وتخرجت فى كلية الطب وكنت التاسع فى الترتيب، وأصبحت مدرسا بهذه الكلية.. وخلال ممارستى لعملى كطبيب أحسست أن العلاج فى مصر ليس كما أتصوره، فذات مرة جاءت سيدة فقيرة تشكو من آلام مبرحة فى ظهرها، ورأيت هذا الطابور الطويل للمرضى بقصرالعينى، وفى مثل حالتها يصرف لها مزيج سلسلات الصودا، ونقول لها مع السلامة!

لكن هذه السيدة توقفت وقالت على الفور: أنا أتناول هذا «المزيج» على مدى سنتين ولا



د. مراد غالب وأحمد بهاء الدين ومحمد سيد أحمد (ابريل ٨٧)

أجد تحسنا.

توقفت قليلا لأفكر فيما قالته:

وأتت هذه السيدة مرة ثانية بتوصية من صديق، فقمت بعمل أشعة لها. فوجدت عندها حصوات بالكلى، في الوقت الذى كنت أكتب لها سلسلات الصودا على مدى عامين وكان هذا هو انعكاس للوضع الاجتماعى وقتها..

وساءلت نفسي: هل نحن نوصل الخدمة الاجتماعية لمن يستحق هذه الخدمة؟!

بدأت هذه القضية تشغلنى إلى حد كبير.

وبدأت أفكر فى قضية مهمة.. هى العدالة الاجتماعية والظلم الاجتماعى الذى يعانيه المواطن فى ريفنا المصرى وما شهدته خلال زياراتى لقريتنا فى الشرقية.

وهذه القضية الجوهرية هى التى جعلتنى أتحول من ممارسة الطب إلى ممارسة السياسة، بهدف تغيير المجتمع، ومحاولة تخفيف معاناته.

وبدأنا كشبان نلتحق بالجمعيات الوطنية، وكانت كلية الطب معقلا للجماعات السياسية، وتكونت اللجنة الوطنية للعمال والطلبة . وكان الدكتوران عصام جلال وفؤاد محيى الدين من أعلامها وكنت فى هذا الوقت طبيب امتياز بقصر العينى وكنا «شلة من مصر الجديدة» تضم كمال الدين رفعت وحسن التهامى وصلاح دسوقى ود. طلعت السيد من كلية الهندسة والمهندس أحمد رفعت الرزنامجى وأنا، وكان أفضل فرد فى هذه المجموعة شخصا أذكره لأول مرة اسمه كمال حسنين، وكان من أبناء كلية الزراعة وكمال حسنين فى نظرى كان أنقى عضو فى مجموعة مصر الجديدة، وكان أكثرنا فدائية وتضحية، وأنا لا أخجل من ذكر ذلك، بل إنه يسعدنى أن أقول هذا الكلام عن شخص لا يعرف أحد أى شيء عنه، فقد كان يعيش حياة التقشف والبساطة التامة وعاهد نفسه على هذا النمط، حتى لاتجرفه الحياة أو تدفعه إلى الانحراف عن جادة الطريق الذى رسمه لنفسه.

وحينما بدأت المواجهة بيننا وبين إسرائيل، سافر على الفور إلى فلسطين، ولم يمر عليه وقت طويل حتى استشهد حينما انفجرت فيه قنبلة، وكان حزننا عليه شديدا، فقد كان يعد مثلا يحتذى به فى كل تصرفاته.

أنا وجمال عبدالناصر

كانت هذه المجموعة متصلة بعزيز المصرى، وكانت مجموعتنا تضم الكثيرين من مجموعة جمال عبدالناصر، والتى ساعدت على اتصالى به وقد تأثرت بشخصية عزيز المصرى إلى حد كبير، ولم أكن من أقربائه كما يظن بعض الناس..

كان عزيز المصرى شخصية أسطورية عشقناها وأحببناها، لأنه كان يكره الانجليز كراهية شديدة، ويعبر عن ذلك بكل الطرق، ولم يخف كراهيته أيضا للأسرة المالكة، فضلا عن تاريخه العسكرى المشهود له، فقد حارب فى بلغاريا.. وفى البلقان.. وفى اليمن وانضم إلى الثورة العربية وسافر إلى ليبيا..

كان ثوريا، وكان أسطورة بحق، وكان عبقريا، بالإضافة إلى ثقافته الرفيعة، واتقانه للغة الفرنسية، مما أتاح له وجود مكتبة ضخمة عامرة بالكتب المهمة، وكان يقدم لنا بعض الكتب لقراءتها، ثم نعود بعد ذلك لنناقشها معه.

عزيز المصرى .. الشخصية الأسطورية

وهنا ينبغى أن أشير إلى فكر عزيز المصرى، تلك الشخصية الأسطورية، التى تأثرنا بها، والتى حظيت باحترام رجال الثورة وفى مقدمتهم جمال عبدالناصر، بل إن كل الضباط

الأحرار كانوا تلامذته، وكانوا على اتصال دائم به، كان عزيز المصرى مؤمنا بالاغتيالات السياسية، وبالعنف الذى كان من طبيعته، وفكره العسكرى لم يتسم بالفكر الأيديولوجى، بل كان مجرد فكر عسكرى، فإيمانه كان مطلقا بالعسكرية الألمانية، إلى حد أنه كان يقدس العسكرية الألمانية والانضباط العسكرى الألمانى، وهو لا يخلو من فاشية فى فكره.

وعن علاقته بالأسرة المالكة أشير إلى هذه الواقعة التى حكاها لى فقد طلب منه الملك فؤاد أن يسافر مع الملك فاروق إلى لندن ومعهما أحمد حسنين، وكان عزيز المصرى صارما مع الملك فاروق وكان وقتها وليا للعهد، فكان يحرص على تثقيفه ونومه مبكرا، وبعد أن يطمئن إلى نومه يقوم أحمد حسنين والأمير بالتسلل من الشباك ليذهبا إلى النوادى الليلية.. فكان الأول يعلمه الانضباط والثقافة والثانى يوقظ غرائزه.. وهو الذى كسب الجولة فى النهاية !

ولم يسكت عزيز المصرى، بل قال رأيه بشجاعة وأن فاروق «ولد» لا يصلح لتولى الحكم، كما كان من الجرأة إلى الحد الذى أشار فيه إلى الانحلال الذى كان موجودا فى العائلة المالكة، وأنهم لم يعودوا يصلحون للحكم.

خلاصة القول أن عزيز المصرى كان له دور كبير فى أنه بين لنا الكثير من عيوب المجتمع سواء بالنسبة للعائلة المالكة، أو الأحزاب التى كانت تمالىء الملك والانجليز فى وقت واحد وفكره الثورى المتميز، وإلى حد كبير جعل الثوار، ثوارا! ولم يتوقف دور عزيز المصرى عند هذا الحد، فقد لعب دورا مهما سوف أعود إليه مرة أخرى.

ولو أردت الحديث عن صلتى بالضباط الأحرار، فسوف أعود مرة أخرى إلى البدايات الأولى، التحقنا معا بمدرسة مصرالجديدة الابتدائية، فالثانوية وكنا عائلة واحدة، وهذه المجموعة التى تحدثت عنها فى البداية: كمال الدين رفعت، حسن التهامى، صلاح دسوقى، د.طلعت السيد والمهندس أحمد رفعت الرزنامجى وأنا، كان العسكريون منهم مجموعة جمال عبدالناصر شخصيا، وأنا هنا لا أتحدث عن تنظيم الضباط الأحرار، فقد كان تنظيما ضخما، بل أتحدث عن المجموعات الملحقة بتنظيم الأحرار.

وكل ما أتذكره قبل قيام الثورة ذلك اللقاء الذى تم بين العسكريين فى مجموعتنا وجمال عبدالناصر بميدان الكربة بمصرالجديدة، وكنت المدنى الوحيد فى هذا اللقاء.. وطبعا بعد نهاية اللقاء، لم يقل لى حسن التهامى أو كمال الدين رفعت أى شىء عن هذا اللقاء، أو التنظيم.. وتلزمنى الصراحة التامة فى هذا المجال إلى القول بأننى لم أكن داخل هذا التنظيم.



د. مراد غالب مع الرئيس الجزائرى السابق هوارى بومدين ١٩٧٢

بعد قيام الثورة، كان هناك دور ينتظرنى، وكما أشرت فإن عزيز المصرى الذى عشقته وأحببته، كان من البديهى أن تكافئه الثورة فعين فى البداية سفيرا فى ألمانيا، ولكن مصر قطعت علاقاتها مع ألمانيا الغربية، بسبب حصول إسرائيل على تعويضات من ألمانيا، وادعاء إسرائيل بأنها تمثل اليهود فى العالم.

وحولت البعثة من ألمانيا الغربية إلى الاتحاد السوفييتى. ذهب عزيز المصرى بقلب مفتوح واستمر لمدة ستة أشهر فقط وصادفته صعوبات ومشكلات عجلت بعودته إلى القاهرة، فعلى سبيل المثال: ذهب لكى يقدم أوراق اعتماده، ووجد أن وزير الخارجية السوفييتى غير موجود، فقابل جروميكو وكان نائبا لوزير الخارجية السوفييتى وقتها، وعاد ثائرا ثورة شديدة بعد هذا اللقاء.

قلت له: ماذا حدث؟

قال: لقد تحدثت مع جروميكو، وتناول الحديث الكُتَّاب الروس، وذكرت بأن ديستويفسكى

أعظم كاتب فى الاتحاد السوفييتى وكانت مؤلفاته ممنوعة فى ذلك الوقت.

وسـأله جروميكو بأدب: ألا ترى معى أن ديستويفسكى هذا لم يكن يكتب للشعب!

فرد عليه عزيز المصرى قائلا: لا.. لقد كان يصور الشخصية الروسية أعظم تصوير.

وهنا رد عليه جروميكو بأدب شديد: على أى حال إذا أردتم أى شىء فيمكنكم إبلاغه للسفير السوفييتى الموجود فى القاهرة.

واعتبر عزيز المصرى أن ذلك معناه أن يترك موسكو على الفور!

ولم يكن عزيز المصرى مهيئا بالفعل للعمل فى هذا المجال وفى الاتحاد السوفييتى، وكان يتصور بما أنه جنرال وعسكرى مهم، فسوف تكون له علاقات مع العسكريين، وتصور أن العسكريين فى موسكو، سوف يستشيرونه فى أدق القضايا العسكرية.. ووجد نفسه نشازا فى هذا الموقع وعاد إلى القاهرة.

وجاء دورى لكى أتولى المسئولية.

كانت لدى أفكار مسبقة عن الشعب الروسى..

وقد قال الحلفاء كلاما كثيرا، لكن الذى انتصر حقيقة فى الحرب العالمية الثانية هو الاتحاد السوفييتى والشعب الروسى، وقتها اندهشنا وساءلنا أنفسنا. كيف انتصر هؤلاء الناس هذا الانتصار المجيد، وبدأنا ندرس الماركسية، ونتساءل هل هى السبب فى انتصار الاتحاد السوفييتى، وكانت الجماعات الشيوعية فى مصر عديدة وصلت إلى عشر جماعات!..

كان لى من بينهم صديق هو الدكتور عبدالفتاح القاضى ـ رحمه الله ـ وكان متمسكا بالماركسية، وكنا نذهب عنده، ونتحدث عن النظرية والتحليل الماركسى، والنظرة العلمية، وانتهينا إلى أن الماركسية إحدى النظريات المهمة جدا، وأحد الأسباب الرئيسية فى انتصار الاتحاد السوفييتى.

لكننا كنا نتوقف طويلا أمام قضايا الدين والإيمان.

خاصة حينما ذهبت إلى الاتحاد السوفييتى وجدتهم يؤلهون لينين ويستشهدون بكلماته وأقواله كأنه نبى.. وهذا ما جعلنى أتململ، لأننى تربيت تربية دينية، وكان ذلك له تأثير كبير فى نفسى وفى تفكيرى.

يواصل د. مراد غالب رحلته إلى الاتحاد السوفييتى وعمله سفيرا، والدور المهم الذى قام به خلال هذه الفترة .

أقرأ العدد القادم ..

• حقوق المؤلفين •

اندهشت وأنا أقرأ فى صفحة دنيا الثقافة بجريدة الأهرام (١ / ١ / ١٩٩٥) تصريح الأستاذ د . أحمد مستجير الذى اعتبر «أن حركة الترجمة ستتدهور فى مصر بعد تطبيق اتفاقية الجات التى ستفرض علينا أخذ موافقة الناشر الأجنبى » لأن العائد الضئيل لبيع الكتب فى مصر لن يسمح للناشر المصرى بدفع حقوق الناشر الأجنبى ، فلم تأت اتفاقية الجات بأى جديد فى هذا المجال ، لأن مصر وقعت عام ١٩٧٧ على اتفاقية برن الدولية لحماية حقوق المؤلفين ، إلا أن غالبية المشتغلين فى الترجمة بمصر ، من مترجمين وناشرين يجهلون أو يتجاهلون هذه الحقيقة ، متهربين من دفع حقوق يظنونها فوق طاقتهم ، مع أن المتعارف عليه دولياً هو أن حق الترجمة المادى يحدد حسب سعر نسخة الترجمة وليس حسب سعر الكتاب الأصلى (ولو كان العكس ، لما كان الكُتّاب المصريون يسعون كل هذا السعى إلى ترجمة أعمالهم إلى اللغات الأجنبية !) » ، وتحديداً ، فلا يزيد حق الترجمة عن نسبة تتراوح بين ٧ و ١٠٪ من سعر بيع الكتاب المترجم . فهل هذا فوق طاقة الناشر العربى ؟

منذ أيام ، عرض علىّ ناشر مصرى ترجمة كتاب فرنسى إلى العربية ، فأرسلت للناشر الفرنسى أسأله عن إمكانية شراء حقوق الترجمة العربية لهذا الكتاب ، فأجاب بأنه سبق لــه التعاقد على الترجـمة العـربية مع ناشر عربى آخر ، مقره فى لندن .

ويبين هذا المثل إحدى أهم مزايا هذا النظام البسيط ، وهى تفادى تكرار نفس الترجمة ، وهو من آفات الترجمة على العربية . والواقع أن عدداً متزايداً من الناشرين العرب ، فى لبنان والمغرب وغيرهما ، أصبحوا يعملون بهذا الأسلوب ، فهل يتبعهم الناشرون المصريون .

إن حماية حقوق المؤلفين قضية لا تتحمل التجزئة . فالمؤلف العربى الذى يشتكى من إهدار حقوقه عندما يزور مؤلفه فى بلد عربى آخر ، والذى يسعى إلى تحقيق المزيد من الدخل عن طريق الترجمة ، لا يجوز له أن ينكر على زميله الأجنبى نفس الحقوق ، خاصة أن المسألة ليست مسألة مادية ، لأنه كما ذكرناه لا يربح ربحا ذا شأن المؤلف الأجنبى

من جراء ترجمة عربية ستباع بخمس أو عشر ثمن النسخة الأصلية وتوزع بضعة آلاف من النسخ . المسألة مسألة مبدأ . مبدأ المعاملة بالمثل ، ومبدأ حق المؤلف فى مؤلفه وفى التصرف فيه ، وهو كما قيل ، حق من حقوق الإنسان .

ريشار جاكمون

● قصيدة الدمع ●

قصيدة مبتـلة بالدمــــع يا حبيبتى .. هل تقبلين دمعتى ؟
من نجمـــة حـــــزينة حروفها عروضها من أبحر فى مهجتى
حشدت فيها كل آهـــاتى ففى أبيـــاتهـــا خلاصـــة لقصتى
وصـــفت فى قصيدتى ابتـــسامة كبـــسمة العــبير للفراشــة
وصفت زرقـــة العيــون واللمى وشـــعرك الطـــويل فوق الركبة
وصفت حلـــوة سريعة الخطا كموجـــة مشـــتاقة للضـــفة
حبيبة الفـــؤاد هـــذى دمعة حشدت فيها كل ما فى جعبتى
إيقاعها شـــلال حـــب أزرق خـــريـــره ... كهمة لهمـــسة
كتبتها فى الفجر من حبر الندى قـــرأتها لعطر ورد صـــامت
قصيدة مبتلة وصفت فيروزاً بهـــا .. هـــل تقبلين ثـروتى ؟

د . هيثم *الحويج العمر* – دمشق

● طه حسين والشعر الجاهلى ●

طالعت فى الهلال (ديسمبر ١٩٩٤) المقال الذى كتبه الدكتور / فهمى الشناوى تحت عنوان : (طه حسين والاتجاهات الدينية فى الأدب المعاصر) ، وقد تبدت لى هذه الملاحظات :

١ – قول كاتب المقالة : «يرى (طه حسين) أن الثقة بالنفس تستدعى هذا الجمع بين الضدين أو الضرتين حرية الفكر + التراث ، فكلمة (التراث) كلمة (مطاطية) لا تستطيع أن تمسك منها بشئ محدد ، فهل الدين – مثلا – داخل ضمن (التراث) وإن كان كذلك فهل يمكن أن يقال بأن الدين الإسلامى ضد حرية الفكر ، وهو الدين الذى منح الإنسان

الحرية فى أهم قضية فى الكون من منظور الدين وهى قضية الإيمان فالله سبحانه وتعالي يقول : «وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر» الكهف (٢٩) ، والحرية فى الأشياء الأخرى ممنوحة من باب أولى .

٢ - قول الكاتب :«وأما الشعر الجاهلى ، فيرى (طه حسين) أن معظمه انتحل فى القرن الثانى للهجرة ..إلخ ، فهل كانت المشكلة حقا فى كتاب الدكتور طه حسين (فى الشعر الجاهلى) ، هو أنه يرى أن معظم الشعر الجاهلى منحول ؟ وهل الشعر الجاهلى (مقدس) حتى يشكل الطعن فى صحته معضلة تستدعى عرض الأمر على النيابة ؟ مع ملاحظة أن بعض النقاد القدماء قد شكوا فى بعض الشعر الجاهلى ، واتهموا بعض رواة الشعر بأنهم ينتحلون بعضه ، اعتقد أن المشكلة فى كتاب (فى الشعر الجاهلى) أكبر من مجرد اتهام الشعر الجاهلى بأن معظمه منحول ، وقد ورد فى تقرير النيابة عن الكتاب أن المؤلف (طه حسين) «انتهك حرمة هذا الدين بأن نسب إلي الإسلام أنه استغل قصة ملفقة هى قصة هجرة اسماعيل بن ابراهيم إلى مكة وبناء ابراهيم واسماعيل الكعبة ، واعتبار هذه القصة اسطورة وأنها من تلفيق اليهود ، وأنها حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام وهو بكلامه هذا يرمى الدين الإسلامى بأنه مضلل فى أمور هى عقائد فى القرآن باعتبار أنها حقائق لا مـــرية فيها» «أما كلامه بشأن نسب النبى ﷺ فهو وإن لم يكن فيه طعن ظاهر إلا أنه أورده بعبارة تهكمية تشف عن الحط من قدره» (ص٢٨) .

(جريدة الجزيرة العدد ٨١٠٩ فى ٩ / ٧ / ١٤١٥هـ) .

واعتقد أننا نسدد فاتورة ارغام الدكتور طه حسين على حذق آرائه - موضع الخلاف - من كتابه (فى الشعر الجاهلى) ، فأولا : ماذا نستفيد من ارغام كاتب - أى كاتب - على حذق آرائه مادام مؤمنا بها وساعى الى الدعوة إليها بشتى الوسائل ؟ وثانيا هذا الحذق يعطى مجالا لتهميش القضية الأساسية - كما رأيناها - ويجعل محاولة الالتفاف عليها مسألة يسيرة فالكتاب المتوافر خال من تلك الآراء .

٣ - يقول كاتب المقال : «ويلاحظ أيضا أن اللغة العربية التى كانت فيما سبق معصومة من النقد .. إلخ» يقول ابن حزم الأندلسى (٣٨٤ - ٤٥٦ هـ) فى كتابه «الإحكام

فى اصول الأحكام» : «توهم قوم فى لغتهم أنها أفضل اللغات ، وهذا لا معنى له لأن وجوه الفضل معروفة وإنما هى بعمل أو باختصاص ، ولا عمل للغة ، ولا جاء نص فى تفضيل لغة على لغة ، وقد قال تعالى : «وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم» ابراهيم (٤) ، وقال تعالى : «فإنما يسرناه بلسانك لعلهم يتذكرون» الدخان (٥٨).

فأخبر تعالى أنه لم ينزل القرآن بلغة العرب إلا ليفهم ذلك قومه عليه السلام لا لغير ذلك .. فهل يقال هذا الكلام فى لغة معصومة ؟!

محمود المختار الشنقيطى - المدينة المنورة

• لا تهجرى •

يتم القطيعة يا روح الهوى الراقى ... يا من تقيمين فى أعماق أعماقى ؟!

أتنكرين غرامى بعد ما احترقت ... دموع جفنك فى نيران أشواقى ؟

نعم أحبك والآهات تشهد لى ... يبقى غرامك لى ما العمر لى باق

وقد لمست حنينا منك قربنى ... حينا إليك وفى كفيك خفاقى

وقد علمت بأن الهجر يهلكنى ... وأن قربك لى شمسى وإشراقى

وكنت قبلاً ألاقى الناس مبتسماً ... واليوم يكسو فؤادى ثوب إرهاقى

يا بنت حواء نفسى فيك عالقة ... فاروى ظماها بعطف منك دفاق

عودى ويكفى خصاماً ليس ينفعنا ... إليك قلبى فهاتى قلبك الواقى

درهم جبارى - سان فرانسيسكو

• حول فيلم الرسالة •

فى عدد المصور بتاريخ ١٣ /١ / ١٩٩٥م كتبت الكاتبة الكبيرة الأستاذة أمينة السعيد ، تحت عنوان «بين مأساة الرسالة ونكبة المهاجر» ، وجاء فى مقالها عن فيلم الرسالة : ولقد تصادف أننى كنت فى لندن أثناء عرض فيلم «الرسالة» .. وكان البطل - على ما أذكر - الممثل العالمى «أنتونى كوين» الذى أسند إليه دور «عمر المختار» وقد يلتبس على القارئ فيعتقد أن الممثل العالمى قام فى فيلم الرسالة بدور عمر المختار -

الشهيد الليبى ، فعمر المختار فيلم مستقل بذاته قام فيه بدور الشهيد الممثل العالمى . أما فيلم الرسالة فقد قام فيه الممثل العالمى بدور سيد الشهداء حمزة بن عبد المطلب الذى استشهد فى معركة أحد، وقام بالدور فى النسخة العربية الممثل المصرى الراحل عبد الله غيث ، وقد شاهدت - وأنا بالأردن - النسختين الأمريكية والعربية ، وأسفت لحرمان الشعب المصرى من مشاهدة الفيلم .

وما لم تذكره الكاتبة الكبيرة ، هو أن الأزهر فى بادئ الأمر وافق على «سيناريو الفيلم» ، الذى كتبه ببراعة الكاتب الكبير الراحل الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ، ولكن خلافا فى الرأى بين شيخ الأزهر والكاتب الكبير ، جعل الأزهر يتراجع عن موقفه ، ومسألة «رقابة الأزهر» مسألة يجب أن يعاد فيها النظر ، لسنا نطالب بإلغائها ، ولكن نطالب بأن تكون اللجنة المكلفة تضم أعضاء على مستوى عال من الثقافة والخبرة ، اذكر منذ سنين عديدة أن أوقفت رقابة الأزهر نشر كتاب عن الاقتصاد الاسلامى للدكتور محمد سعيد رمضان البوطى من سوريا ، واتصلت بالمسئول ، وعلمت أن الأمر التبس عليه ، فظن أن المؤلف هو الدكتور سعيد رمضان المحامى أحد قادة الإخوان ، مع أن غلاف الكتاب أن المؤلف السورى خريج كلية أصول الدين جامعة الأزهر ، وأذكر أن كتيبا صغيرا للأستاذ سعيد الشرباصى تحت عنوان : «أيهما أحق : الاتباع أم الابداع» وقد منعت الرقابة بالأزهر توزيعه لأنه يناقش آراء شيخ الأزهر الصوفية ، قلت يومها للمسئول : إن الرقابة لحماية الإسلام وليست لحماية المشايخ !!

محمد عبد الله السمان - كاتب إسلامي

● رمضان فى مصر ●

الصوم لله رب الجود والكرم ... يجزى به العبد ما يبغيه من نعم

ونعمة الستر بالله نطلبها ... فى المال والأهل والابراء من سقم

ونعمة الدين قبل الكل غايتنا ... ان ضاع دين الفتى فالعيش فى ظلم

يارب صمنا وقد صامت جوارحنا ... عن كل فحش من الافعال والكلم

فما نطقنا سوى ذكر ليعصمنا ... فالذكر للنفس مثل الزجر باللجم

وما حسدنا نوى فضل على نعم ... وما سعينا سوى للخير بالقدم

وقد عمرنا بيوت الله قائمة نتلو بها الذكر لم نغفل ولم ننم
فشعب مصر ليوم البعث مؤتلف على الهدى وطريق الحق من قدم
إن زل منا فتى تاهت مسالكه يموت من خشية الرحمن والندم
وليس فينا صغير غصنه رطب ان أقبل الشهر لم يقنت ولم يصم
وليس فى مصر شيخ «عاقه مرض» عن الصلاة فلم يسجد ولم يقم
فهذه مصر نور الله جملها وخصها بالتقى والعلم بالقلم
الناس فيها ذوو دين ومرحمة مهما رماها أولو الأحقاد بالتهم
الله حارسها من كل ذى حسد والعلم رافعها للشمس والنجم

ممدوح بشرى ويصا

تعليق الهلال :

– ورت إلينا هذه القصيدة عن شهر رمضان المبارك بعد فراغنا من عدد شهر فبراير الموافق شهر رمضان ، وقد رأينا أن ننشرها فى هذا العدد – عدد مارس – وهو العدد الموافق لعيد الفطر ، منوهين بالمغزى الواضح والحافز الطيب الذى دعا الأستاذ ممدوح بشرى ويصا إلى نظم هذه القصيدة .

○ عدد السينما ○

قرأت فى إحدى المجلات التى تخلط الجد بالهزل ، وتجمع بين الصور العارية والمقالات الدينية ، كلمة تحت عنوان : «فى الفن والحياة» .. «سياسة سد الخانة» ينتقد فيها كاتبها عدد السينما الذى أصدره الهلال مؤخراً ، نقدا هزليا متجنيا ، فحفزنى هذا التجنى الهازل إلى الكتابة إليكم شاكرا لكم إصدار هذا العدد الممتاز الفريد !

صلاح عبد القوى رجب – الاسكندرية

○ فى عيد الأم ○

بعيدك يا أمى بدا الحسن يضحك
وفى كل أفق نوره يتنقل
ومن حولها الأفلاذ داروا ، كهالة
وأهدوا تحاياهم لها تتواصل
وكل على الخدين يطبع قبلة

وتهوى هى الأخرى عليهم تقبل
وتشرق عيناها بفرط سعادة
ويغمرها حب لهم يتدلل
ودلوا على حسن الوفاء لأمهم
فمنهم هداياهم لها تتقبل
فكم من أياد ، طوقت جيدهم بها
وكم من صنيع بالفخار يسجل

مصطفى محمود مصطفى - كفر ربيع - منوفية

● عدد السينما ●

فى البداية أود أن أبعث بتهنئة حارة لكم على هذا العدد التذكارى الرائع .. والحقيقة أن هذا العدد يجعلنا نتساءل لماذا لا تكرر «الهلال» التجربة ، فتصدر عددا تذكاريا آخر فى موضوع آخر ويمكن إخراج أعداد عن :

١ - جيل الرواد (رواد التنوير) .
٢ - الشعر العربى .
٣ - القصة والرواية.
٤ - الترجمة .
٥ - الجوائز الادبية (عربية وعالمية)
٦ - النقد العربى (قديما وحديثا) .

فدار الهلال - كما عهدناها - بها كفاءات قادرة على عمل الكثير .. وأقترح أن يكون هناك عددان تذكاريان فى السنة ، الأول فى يناير والثانى فى يوليو .

تبقى بعض الملاحظات نوجزها فيما يلى :

١ - ضرورة عمل فهرس شامل تفصيلى فى بداية العدد .. أو نهايته .
٢ - التكوين .. لماذا لا يكون لشخصية لها علاقة بموضوع العدد التذكارى وكان يمكن أن يكون تكوين «هنرى بركات» «يوسف شاهين» مثلا .

٣ – كان يجب تعريف – ولو بسيط – بشخصيات تبدو غير معروفة مثل السيد حسن جمعة .

٤ – لم يتحدث العدد – على ضخامته – عن السيناريو أو الأجيال الجديدة فى السينما وطلاب معهد السينما ..

عوض أحمد عوض الخميسى – شربين – دقهلية

● مع أصدقائنا ●

● حسن منتصر – محاسب بفارسكور :

نشكركم على تهنئتكم بعدد السينما الذى أصدره الهلال ونرجو أن تكتبوا ملاحظاتكم على وجه واحد من الورقة لكى يتيسر نشرها أو نشر جزء منها ..

● **أحمد فضل شبلول – الرياض :**

نشكر لكم اهتماكم الكريم بالكتابة فى الصحف العربية عن بعض إصدارات دار الهلال .

● **عبد المنعم محمد عباس – الاسكندرية**

نشكر لكم حسن ظنكم بباب «لغويات» وكاتبه ، أما توقيع كاتبه عليه فهذا راجع إليه

● **عزت فتحى سعد الدين – كفر ربيع – منوفية**

● السيد حسن جمعة – رحمه الله – كان من كبار المحررين الفنيين بدار الهلال قبل أربعين عاما ، وشارك بالكتابة فى جميع مجلاتها ، وهو ممن وضعوا أسس النقد السينمائى منذ ظهور السينما فى مصر .

● **فاتن شوقى على – كلية آداب المنصورة .**

قصيدتك بعنوان «شوق» تحتاج الى مراجعة فى بعض أوزانها ولغتها .

ونشكر لأصدقائنا السادة : محمد هاشم عبد السلام ، عزت فتحى سعد الدين ، موسى صبحى يوسف .. عاصم فريد البرقوقى .. صلاح السيد السيد .. رفعت عبد الوهاب المرصفى .. نبيل عبد المجيد أحمد .. فيصل أحمد حجاج .. أحمد محمود عفيفى .. رجب عبد الحكيم بيومى .. جمال حسنى .. محمود محمد أسد .. ابراهيم محمد حمزة .. عزت فتحى سعد الدين .





كلام من دهب

بقلم : محمد عودة

لا يستحق طارق علام كل هذه القسوة .

وكل ما يفعله ومالا يقدم أحد آخر على تقديمه هو أنه يزيح الغطاء الكثيف المحكم عن القاع السفلى «جدا» والمريض من مجتمعنا ويكشف عمق البؤس وعنف الشقاء الذى يرزح تحته ملايين نسيهم الجميع زمنا طويلا !

وهو لا يفعل ذلك بالضجيج ، أو التحريض ولكن بإنسانية دافئة باسمة تخترق كل القلوب .

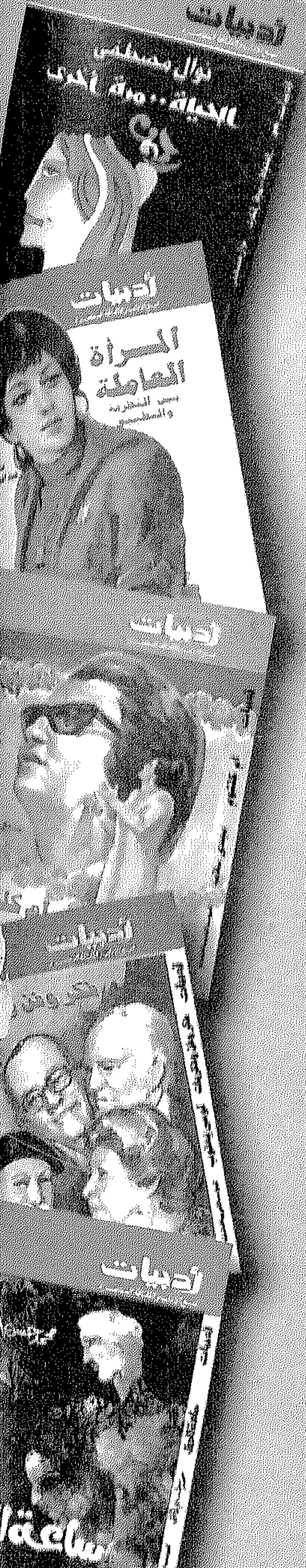
وهو لا يرثيهم أو ينعيهم ولكن يبرز إرادة الحياة والأمل الكامن فيهم ، ويؤكد تطلعهم إلى خلاص يطمئننا جميعا أن الخير مازال باقيا فى أمتنا !.

وهو لهذا يستحق كل الشكر وليس اللوم أو النقد ، ولا أعتقد أن كثيرا من مقدمى برامج التليفزيون يحظون بمثل هذا الحضور وهذه الشعبية ولا أظن أحدا منهم يبعث فى مشاهديه هذا الحب والعطف .. والدموع أحيانا كثيرة .

وليست غلطته أن أحدا من المسئولين لا يرى برنامجه ولا يدرك عمق المأساة الاجتماعية التى نعيشها ومسئوليته عنها .

وحين يصر مسئولو الاسكان والعمران فى صلف ووقاحة على بناء قصور وأبراج وقرى سياحية فى بلد يسكن ثلث أهله على الأقل فى عشوائيات ومقابر .. يصبح طارق علام وبرنامجه «نعمة» وناقوس خطر .. وحيدا .

ومنذ بضعة آلاف عام قال الفرعون المصرى أمنمحت الثالث «لا جائع تحت حكمى ولا ظمآن فى أيامى» ووضع بذلك فلسفة الحكم فى مصر القديمة ، ولكن ترفضها مصر الديمقراطية العصرية !! وإذا كان طارق علام يستفز أو يعكر صفو المثقفين «البورجوازيين» حين يخز ضمائرهم أو يبدد الأوهام الجميلة التى يعيشون بها فإن رءوف عياد ـ فيما أعتقد ـ لا ينتمى إليهم .



نبع الآداب والثقافة المعاصرة

من : أدب ، وقصة ورواية ، ودراسة ، وسير ، وبحوث ، وفكر ، ونقد ، وشعر ، وبلاغة ، وعلوم ، وتراث ، ولغات ، وقضايا ، وتاريخ ، واجتماع ، وعلم نفس ، ورحلات ، وسياسة إلخ .

صدر من هذه السلسلة :

١- الإنسان الباهت .
٢- الإنسان المتعدد .
٣- انقراض الرجل .
٤- الحياة مرة أخرى .
٥- نوم العازب .
٦- الإعلام والمخدرات .
٧- من شرفات التاريخ جـ ١ .
٨- فكر وفن وذكريات .
٩- أم كلثوم .
١٠- المرأة العاملة .
١١- ساعة الحظ .
١٢- من شرفات التاريخ جـ ٢ .
١٣- الملامح الخفية (جبران ومى) .
١٤- شعرة معاوية ، وملك بنى أمية .
١٥- عبد الحليم حافظ .
١٦- محمد عبد الوهاب .

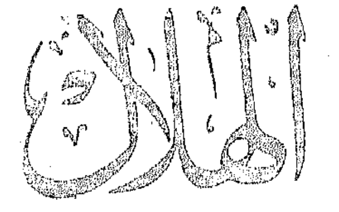
الهلال

أبريل ١٩٩٥ • الثمن ١٥٠ قرشاً

- لقاء جمال حمدان وهيكل
- الازمة وغياب الهوية الوطنية
- الثقافة بين الزيات وأحمد أمين

حكاية ألف ليلة وليلة

إحدى لوحات ألف ليلة وليلة من النسخة الإنجليزية بريشة الفنان أدموند أفلاك عام ١٩٠٧



مجلة ثقافية شهرية تصدرها دار الهلال
أسسها جرجي زيدان عام ١٨٩٢
العام الثالث بعد المائة

الإدارة: القاهرة - ١٦ شارع محمد عز العرب بك (المبتديان سابقا) ت : ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) . المكاتبات : ص.ب : ٦١٠ - العتبة - الرقم البريدى : ١١٥١١ - تلغرافيا - المصور - القاهرة ج. م. ع. مجلة الهلال ت : ٣٦٢٥٤٨١ - تلكس : 92703 Hilal un فاكس : FAX : ٣٦٢٥٤٦٩

ثمن النسخة سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الاردن ١٢٠٠ فلس - الكويت ٧٥٠ فلسا ، السعودية ١٠ ريالات - تونس ١,٧٥٠ دينار - المغرب ١٥ درهماً - البحرين ١ دينار - قطر ١٠ ريالات - دبى / أبو ظبى ١٠ دراهم - سلطنة عمان ١ ريال - الجمهورية اليمنية ٩٠ ريالاً - غزة / الضفة / القدس ١ دولار - إيطاليا ٤٠٠٠ ليرة - المملكة المتحدة ١,٥ جك .

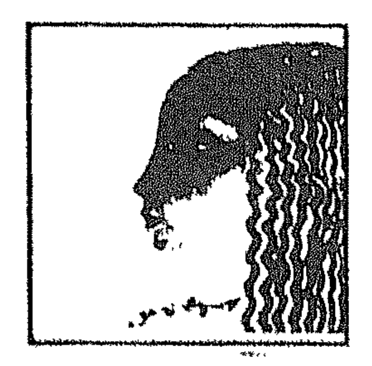
الاشتراكات : قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ١٨ جنيها داخل ج. م. ع. تسدد مقدما أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ٢٠ دولارا . أمريكا وأوربا وافريقيا ٢٥ دولاراً ، باقى دول العالم ٤٥ دولاراً.

● وكيل الإشتراكات بالكويت/ عبدالعال بسيونى زغلول - ص ب رقم ٢١٨٣٣ - الصفاة - الكويت - 13079 - ت / ٤٧٤١١٦٤

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد.

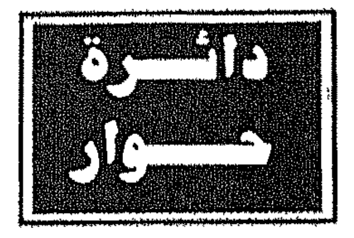
في هذا العدد











من الهلال .. إلى الهلال

الأبواب الثابتة

شهر زاد تزعج الإرهاب الفكرى

يصل هلال أبريل - نيسان إلى قارئه ، وقد بدأ الصيف بجوه المتقلّب الحار ، مع رياح الخماسين التى تصحب الإنسان المصرى منذ فجر التاريخ ، فحتى بناة الأهرام منذ خمسة آلاف عام اشتكوا من رياح الخماسين الترابية المحملة بالهجير ، ولكنهم - مع ذلك - استطاعوا بناء الأهرام . ومن عجب أن الإنسان كان يهتم - حتي وقت قريب - بتلك الفروق المناخية ، وكانت الانقلابات الأربعة لها آياتها البينة التى لا ينكرها إنسان . أما فى زمننا الحالى فيبدو أنه قد قام «نظام مناخى جديد » يتبع النظام العالمى الجديد ، فهذا المناخ غير ذى ملامح محددة ، فى صيفه شتاء ، وفى شتائه صيف ، حتى يئس الناس من متابعة تقلبات الجو ، وصاروا لا يكترثون ببرد أو حر فى غمار سباقهم لمطالب الحياة التي هى أكثر تقلبا من رياح الخماسين !

عزيزى القارىء ..

فى هذا العدد نطالعك بجزء خاص حول «ألف ليلة وليلة» و«شهر زاد خلف القضبان » لنغترف من هذا المنهل التراثى العظيم الذى لا ساحل له ، والذى استمر العالم فى قراءته - ولاسيما فى الشرق - حوالي ألف عام ، دون انقطاع .. ولترى معنا كيف دخلت شهر زاد - بطلة الليالى - سجنا لا يعرف سجانوه الرحمة ، ولا تعرف عقولهم الإنصاف ، وتزورها معنا وهى تنظر إلينا من خلف قضبان سجنها الظالم فى انكسار !

إن «ألف ليلة وليلة» إحدى أبرز المؤلفات التى يفخر العالم العربى ، بل وأدب اللغة العربية بانتمائها إليه .. فلها في تراثنا مكانة عظيمة لا ينكرها عربى ولا عجمى ، ولا خاصى ولا عامى !

لقد صاغت «ألف ليلة وليلة» وجدان الشعوب الشرقية - والعربية بخاصة مئات السنين ، وذهبت بمن يرتاد رياضها الرحبة الخلابة إلى بحور الخيال والسحر والجن والخير والشر .. بل برز فيها - بلا مبالغة كل صفات وطبائع بنى آدم ! ..

وتأتى «ألف ليلة » على رأس أدبياتنا الشعبية ، فهى من الأدب الشعبى تاجه ذو الجواهر المتلألئة و آية انتمائها لهذا اللون الأدبى هو جهلنا بمؤلفها فليس من المعقول أن مؤلفها شخص واحد ، لأن لياليها تتعرض لكل الأزمنة من عصر ما قبل «الرشيد» - بل وفيها ما يتعرض لسيرة عبد الملك بن مروان - وحتى الأزمنة المملوكية المتأخرة .. فهى تراث أدبى قد متراكم صاغه خيال الشعب العربى والشعوب الإسلامية من مختلف العصور ، فأى ملحمة شعبية أخرى تنافس هذه الملحمة الرائعة ؟!

عزيزى القارىء ..

هذا العمل الأدبى التاريخى ، وقعت بطلته الشهيرة «شهر زاد» فى أسر جبابرة أقوى من الجبار الذى حكت عنه لزوجها السفاح الطيب المجنون «شهريار» !

إنهم جبابرة العصر .. يحبون رائحة الدم ، ويعشقون غمس أيديهم فيه ولا يكرهون شيئا أعظم من كراهيتهم لعقل يبدع ، ولغة تنطق ، وعمل أدبى خصب !

لقد أسر المتطرفون – سواء أكانوا ممن يباشرون القتل مباشرة أو ممن يعبدون له الطريق باللسان والفعل – شهرزاد وأبطال قصصها وتراث «ألف ليلة وليلة» وأودعوا كل أولئك سجن الظلام الذى يدخله كل من مارس جريمة التفكير والإبداع والانطلاق الى عوالم الخيال !

ومن نقص العقل أنهم حكموا عليها بالكفر والإلحاد هى وزوجها شهريار ، فلما قيل لهم إن الحكم باطل لعدم وجود المحكوم عليهم أصلا فى واقع البشر ، لأن شخصياتهم خيالية ، أبى عليهم منهجهم المتحكم إلا أن يكفروا أى شخص .. فلم يحيروا إلا القارىء المسكين ، لأن المؤلف مجهول ! ..

يزعجهم خيال ألف ليلة وطربها ونغمها وأشعارها ، تزعجهم همسات الجوارى وتقض مضاجعهم ، يزعجهم رؤية سيف مسرور ويعتقدون أنه سيطيح برقابهم .. تزعجهم فلسفة الليالى الألف والبعد الإنسانى فيها .. يتهمون الكل بالكفر والإلحاد ! ولم يجدوا أمامهم سوى إدخال شهر زاد – منبع كل تلك الأفكار – سجنهم المظلم ! .. لقد أزعجت شهر زاد فى لياليها الألف كل أرباب الإرهاب الفكرى ! ..

عزيزى القارىء ..

معذرة إذا كنا قد تمادينا فى هذا الاتجاه ، كأننا نندب شهر زاد ، ولكنها هموم الثقافة العربية التى أصيبت بداء التخلف ، ووقعت تحت رحمة آراء الإرهابيين وفتاواهم فى زمن ترتد فيه ثقافة العرب الى العصر العثمانى مرة أخرى ، ليس بمنتجاتها الأدبية والفنية ، بل بما تلاقيه هذه المنتجات من عنت واضطهاد لا رحمة فيه ولا هوادة إذا لم يعجب هوى المتطرفين إن ظاهرة احتجاز ألف ليلة وليلة وبطلتها خلف القضبان لم تعد ظاهرة تخصها وحدها ، بل تعم كل إبداع عربى ، فى زمن يتعامل فيه بعض أفراد المجتمع العربى مع الأدب والفن بالمقص والكرباج والمشنقة ، بعد تكفيره طبعا !!

عزيزي القارىء ..

نتركك لعددنا الجديد راجين أن يحقق ما لديك من شغف فكرى وثقافى ، ونصحبك فى زيارة لشهر زاد رهينة القضبان والإرهاب الفكرى !

وكل شهر .. وكل عدد .. وكل صيف وأنت بخير .

المحـــرر

إنهم يقتلعون الأشجار!

بقلم : د. أحمد مستجير

كانت هناك فى مواجهة منزلى ڤيلا أمامها أربع أشجار الجكرندا، الشجرة الملكية كما تسمى. فى شهر مايو من كل ربيع كانت تزهر «على العظم» - على الافرع قبل ان تنمو اوراقها الجديدة - فتصبح شعلة من اللون الأزرق البهيج الرائع، تستمر شهرا أو نحوه تملأ فيه الدنيا فى اعيننا حبا وايمانا. وذات يوم، من سنتين، هدمت الفيلا، واجتُثّت الأشجار، وضاع منا كل ذلك الجمال، لتحل محله عمارة سكنية قبيحة، تحجب الضوء حتى عن نباتات حديقتى الصغيرة، احسست بالاكتئاب وعاد الى ذاكرتى الهمشرى وقصيدته «أحلام النارنجة الذابلة» التى يرثى فيها نارنجة كانت قرب شباكه تعطر حياته:

نارنجتى والله مذ فارقتنى
وأنا حليف كآبة خرساء
أصبحت بعدك فى انقباض موحش
وكأننى منه مساء شتاء

هكذا يضيع منا الجمال وتلك اللمسة الحنون التى منحنا إياها الخالق، هكذا نبددها فى لحظة دون سبب معقول، ثم نجلس، رءوسنا فى أيدينا، نسترجع «الماضى الجميل»، فى العين أحلام وفى النفس اكتئاب! أثر فىَّ كثيرا اقتلاع شجرة او بضع شجرات، لكن للبشرية أن تندب ملايين الاشجار التى تموت بفئوسنا التى لا ترحم.



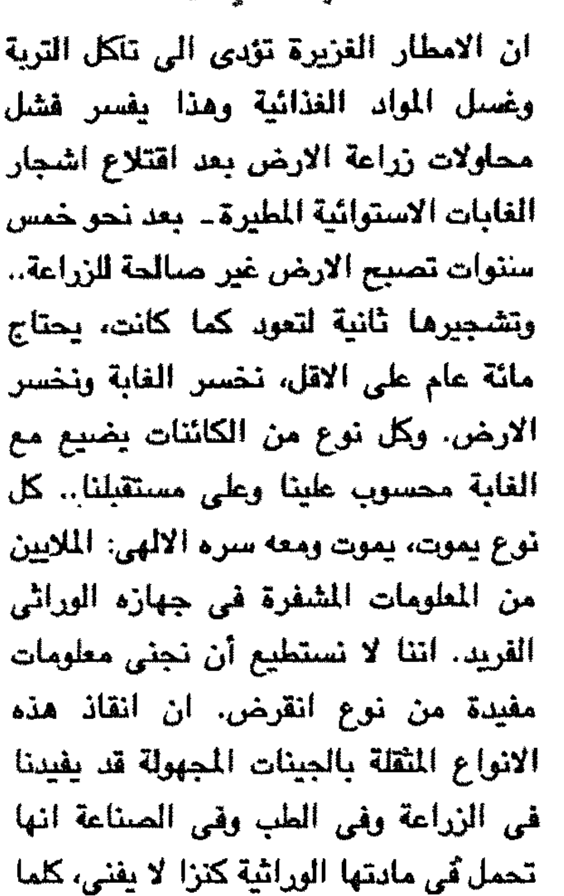
نبات الفول المجنح

● مذابح الاشجار

فالانسان يالاسف يقوم بمذابح هائلة للاشجار، انه يجتث فى كل عام ما لا يقل عن مائة الف كيلومتر من الغابات المطرية، يقتل من الغابات فى كل عام مساحة توازى مساحة سويسرا وهولندا مجتمعتين، ويضيع معها سنويا مالايقل عن خمسة آلاف نوع من الكائنات الحية! فى كل عام نفقد من الكائنات الحية عشرة آلاف ضعف ماكان يضيع طبيعيا قبل ظهور الانسان. ولماذا ياترى تجتث هذه الغابات المطرية؟ ألكى نحيل مكانها الى أراض زراعية؟ الشيء الغريب ان التربة تحت اشجار هذه الغابات الاستوائية تكاد تكون خالية من المواد الغذائية اللازمة لنمو المحاصيل.. فتحلل نثار الاشجار فيها سريع للغاية، كما



نبات اكديسمد



ان الامطار الغزيرة تؤدى الى تآكل التربة وغسل المواد الغذائية وهذا يفسر فشل محاولات زراعة الارض بعد اقتلاع اشجار الغابات الاستوائية المطيرة ـ بعد نحو خمس سنوات تصبح الارض غير صالحة للزراعة.. وتشجيرها ثانية لتعود كما كانت، يحتاج مائة عام على الاقل، نخسر الغابة ونخسر الارض. وكل نوع من الكائنات يضيع مع الغابة محسوب علينا وعلى مستقبلنا.. كل نوع يموت، يموت ومعه سره الالهى: الملايين من المعلومات المشفرة فى جهازه الوراثى الفريد. اننا لا نستطيع أن نجنى معلومات مفيدة من نوع انقرض. ان انقاذ هذه الانواع المثقلة بالجينات المجهولة قد يفيدنا فى الزراعة وفى الطب وفى الصناعة انها تحمل فى مادتها الوراثية كنزا لا يفنى، كلما



اخذنا منه تكشف عن لآلىء اكثر.. اننا نفقد بفقدها مصادر مجهولة المعلومات العلمية، ونحطم بتحطيمها ثروة بيولوجية من نباتات وحيوانات وكائنات دقيقة تحمل داخلها امكانات لتطوير ادوية ومحاصيل زراعية وبستانية ونباتات خشبية وبدائل للبترول.. إلخ.. اننا نبدد بقتلها نفس الكائنات التى تجعل من الأرض مكانا صالحا لحياتنا، ما يضيع منها لن يعود.. ومن السفاهة أن نعتقد ان استنزاف الانواع يمكن أن يمضى بعجلته الحالية دون أن يهدد بقاءنا.

• البيئة وهشاشتها

نسمع الآن كثيرا عن البيئة ومشاكلها، تنشأ اجهزة وزارية ومعاهد بالجامعات واقسام تختص بعلوم البيئة وقضاياها والمشاكل البيئية فى الواقع من صنفين فأولهما تغير فى البيئة المادية تتحول به الى حالة غير ملائمة للحياة: تغيرات من ثقب الاوزون، وظاهرة الصوبة (اى ارتفاع درجة حرارة الغلاف الجوى للكرة الارضية)، وتراجع مساحات الارض المزروعة، وآثار المبيدات السامة، وكل هذه مشاكل يمكن اصلاحها الى حد كبير. واما ثانيهما فهو تناقص التنوع البيولوجى: تناقص عدد الانواع الحية وتناقص التباين الوراثى داخل الانواع الحية، بسبب افساد البيئة الفيزيقية. وهذا الصنف من المشاكل يختلف عن الاول فى انه لا يمكن اصلاحه، كل مايمكننا عمله فى مواجهته هو ان نبطىء من سرعة استنزاف الانواع، لنعيدها الى ماكانت عليه فى عصور ماقبل التاريخ.. يقولون ان لكل دولة ثلاثة انواع من الثروات: المادية، والثقافية، والبيولوجية. ونحن نفهم ونهتم بثرواتنا المادية والثقافية، فهى تشكل جوهر حياتنا المباشرة. اما ثروتنا البيولوجية فلا نأخذها مأخذ الجد، فدراسة التنوع البيولوجى لاتزال فى مراحلها الأولى. يتاكل التنوع البيولوجى بعجلة سريعة، وسيزداد التاكل مالم نتخذ الاجراءات الكفيلة بوقفه. ان العجلة الحالية لتناقص الأنواع تعنى فى رأى البعض اننا سنفقد خمس ما تحمله الارض من انواع فى ظرف ربع قرن لا اكثر.

• عدد أنواع الكائنات الحية

تضج الارض بالأنواع الحية من كل شكل ولون: داخل التربة، فوقها، فى الماء وفى أعماقه، فى الهواء (وان لم يكن ثمة كائن يعيش حياته كلها فى الهواء) .. يقدر العدد المعروف من انواع الكائنات الحية بنحو ١٫٤ مليون نوع، من النباتات والحيوانات والكائنات الدقيقة - وقد يزيد العدد أو ينقص مائة الف. ويرى العلماء أن هذا العدد لا يزيد على عشر العدد الذى يحيا فعلا على الارض، نعنى ان هناك مالايقل عن اربعة عشر مليونا من الانواع المختلفة (يصل البعض بهذا العدد إلى

عشرين مليونا. بل ويرى البعض انه مائة مليون) وهذا العدد لا يزيد على ١٪ من مجموع الانواع التى ظهرت على الارض منذ نشأتها. من بين الانواع المعروفة التى وصفت وسميت هناك ٨٧٥ ألف نوع (خمسة اثمان العدد الكلى) مفصليات الأرجل (وتضم هذه الحشرات والعناكب والقشريات وغيرها من الكائنات ذات الارجل المفصلية) ومن هذه المفصليات الارجل هناك ٧٥٠ ألف نوع من الحشرات.. وهناك من النباتات الزهرية المعروفة نحو ٢٥٠ ألف نوع .. والتنوع الهائل فى الحشرات والنباتات الزهرية معا ليس مجرد صدفة، فالملكتان مرتبطتان ارتباطا وثيقا : الحشرات تتغذى على كل جزء من اجزاء النبات، وتعيش عليها فى كل مكان، كما أن نسبة كبيرة من انواع النبات تعتمد على الحشرات فى التلقيح والتكاثر. وتقوم الحشرات ايضا بتقليب التربة حول جذور النبات ، وتحلل الانسجة الميتة الى مواد غذائية يحيا بها النبات وينمو.

● لو اختفت كل الحشرات

لو اختفت كل الحشرات وغيرها من مفصليات الأرجل ، فلن يتمكن الانسان من أن يعيش بعدها اكثر من بضعة أشهر، لا هو، ولا معظم البرمائيات والزواحف والطيور والثدييات. وستنتهى بعد هذه معظم النباتات الزهرية ومعها معظم الغابات. سيتعفن سطح التربة، وتزدهر الفطريات فترة، ثم تموت، ستعود الارض الى ماكانت عليه منذ نحو ستمائة مليون عام.. إن ايقاف نزيف انقراض الانواع هو ضرورة لبقائنا ذاته. ليس لنا ان نصدق فلسفة «الاستثنائية» التى تقول : «لا تبك على الماضى، إن البشرية نظام جديد للحياة، دع الانواع تموت اذا وقفت فى طريق التقدم. ان العبقرية العلمية والتكنولوجية ستجد طريقا آخر. انظر الى السماء وسترى النجوم تنتظرنا!»

● كائنات بطيئة الحركة

يتناقص عدد الانواع بسبب إزالة الغابات، لكن ظاهرة الصوبة ايضا تهددها. فاذا كان اجتثاث الغابات يفقدها الانواع فى المناطق الاستوائية، فان ظاهرة الصوبة تتكفل بالانواع فى المناطق الباردة والقطبية! يتحرك المناخ ناحية القطب بمعدل يبلغ نحو مائة كيلومتر فى القرن. وهذا سيبدل البيئات الفيزيقية الحالية.. لكن الكثير من الكائنات لا يستطيع أن يتحرك بنفس السرعة. سيفنى من لا يستطيع. والمشكلة بالطبع ستكون أخطر بالنسبة للنباتات، فهى لا تستطيع أن تتحرك او تنتشر بنفس سرعة تحرك المناخ. لقد قدر أن انتشارها الطبيعى يبلغ نحو عشرين كيلومترا فى القرن، سيضيع مئات الآلاف من انواع النباتات، وسيتمكن البعض من التأقلم ، لكن، ماذا سيحدث بالضبط؟ لا احد يدرى!



إنهم يقتلعون الأشجار!

● **كم من النباتات نأكل؟**

على الارض من أنواع النباتات المعروفة الصالحة للأكل ما يقرب من ٧٥ ألف نوع، استخدم الانسان منها عبر تاريخه سبعة آلاف نوع.. أما اليوم فانه يعتمد على مالايزيد على عشرين نوعا لا أكثر، توفر وحدها ٩٠٪ من غذائه (وتضم القمح والاذرة والارز، التى توفر وحدها ٥٠٪ من غذاء الانسان المعاصر).. وهذه الانواع المعدودة هى التى استخدمها انسان العصر الحجرى فى فجر التاريخ - بالصدفة لا بالاختيار. والواقع ان بين الانواع النباتية المجهولة غير المستعملة ما يفضل بعض النباتات الزراعية الحالية.. هذه الانواع تحتاج من يكتشفها ويهتم بها وينشرها قبل أن تضيع منا الى الأبد، وساعرض فيما بقى من هذا المقال بعض الامثلة المختارة المثيرة التى أرى أنها تستحق أن تعرف:

● **الفول ذو الاجنحة**

هناك نبات اسمه الفول المجنح (بسوفوكاربص تتراجونولوبص) موطنه غينيا. يسمون هذا باسم «النبات السوبرماركت»، فكل مافيه يؤكل: اوراقه تشبه السبانخ، ثماره قرون يمكن ان تستهلك كالفول الأخضر، درناته يمكن ان تسلق أو تقلى أو تشوى أو تحمر، وهى أثرى فى البروتين من البطاطس، وبذوره الناضجة تشبه فول الصويا، ويمكن ان تطبخ صحيحة أو تطحن الى دقيق، أو تستعمل فى تحضير مشروب خال من الكافايين له طعم القهوة. كما ان هذا النبات ينمو بسرعة مذهلة حقا، اذ يصل طوله الى اربعة امتار خلال بضعة اسابيع. اضف الى ذلك ان هذا الفول يتبع الفصيلة البقلية، نعنى ان جذوره تؤدى عقدا بكتيرية تثبت الأزوت الجوى فلا يحتاج النبات الى الكثير من الاسمدة، بل هو يزيد من خصوبة التربة فيفيد ما يعقبه فى الارض من محاصيل. ان التحسين الوراثى البسيط لهذا النبات سيؤهله لان يكون مصدرا رئيسيا لتغذية الملايين من افقر شعوب المناطق الحارة. .

● **صيدلية القرية**

وشجرة النيم (ازاديراختا انديكا) هى من أقارب شجرة الماهوجنى تنمو هذه الشجرة فى مناطق اسيا الاستوائية (وقد نجحت زراعتها فى مصر).. وفى الوقت الذى لم يكن فيه الغرب يعرف عنها شيئا. كان شعب الهند يقدسها، لقرون طويلة كان الناس هناك ينظفون اسنانهم باغصانها الصغيرة.. ويدهكون جلدهم بعصير أوراقها لعلاج الامراض الجلدية، ويشربون شايها كمقو، ويضعون أوراقها فى الدواليب والمكاتب وصوامع الغلال لابعاد الحشرات المؤذية، لقد حفظت هذه الشجرة الكثير من آلام البشر، وعالجت الحميات والامراض المعدية، رأى الهنود اذن ان لهذه الشجرة

قوى سحرية فسموها (صيدلية القرية). ثم ابتدأ العلماء في الغرب يعتقدون ان الهنود كانوا على حق، وبدأوا يستخلصون منها كيماويات لمقاومة الجراد الصحراوى، ولمقاومة حشرات المخازن، والنيماتودا، والنمل الابيض، والمن، ولطرد البعوض والذباب المنزلى، وفى التطهير، وكمسكن، وضد تسوس الاسنان والتهاب المفاصل والقرح والاورام والحمى، بل وفى علاج جرب الاذن فى الارانب، وفى تنظيم النمو فى النباتات، حتى لقد عقد فى يناير ١٩٩٣ مؤتمر خاص من اجل التحسين الوراثى لهذه الشجرة، نبات كان مجهولا ـ نقصد ان الغرب كان يجهله ـ نبات يستحق الانتباه!

● نبات مجهول يعالج السرطان

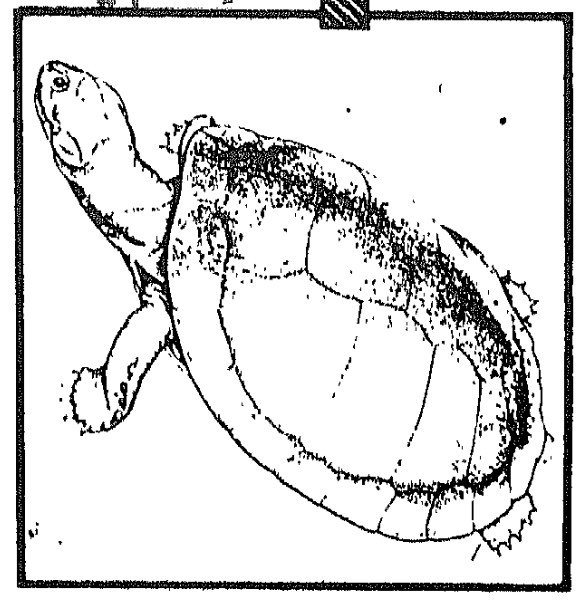
بالصدفة البحتة أمكن انقاذ نبات فى جزيرة مدغشقر كان على وشك الانقراض، نبات اسمه الونكة (كاثارانثص روزياس). لهذا النبات زهرة حمراء جميلة ذات بتلات خمس تنتج نوعين من المواد: الفينيبلاستين والفينكريستين، وهما مادتان اتضحت اهميتهما البالغة فى علاج ضحايا نوعين من ألعن أنواع السرطان مرض هودجكين الذى يصيب الشباب، ومرض اللوكيميا اللمفية الذى يصيب الاطفال، وكانت الاصابة به تعنى حكما بالاعدام، ولقد بدأ تصنيع هاتين المادتين بالفعل لتزيد مبيعاتهما على ١٨٠ مليون دولار فى العام، هذا نبات خطير يستحق الدراسة والاكثار، وكان على وشك ان يضيع - بدوره - سره الخطير لولا الصدفة البحتة.

● نبات الديسم

ثمة نبات آخر مهم يسمى الديسم او القطيفة (امارانث) قام هنود المكسيك وجنوب امريكا منذ خمسمائة عام بزراعة ثلاثة انواع من هذا النبات، اختاروها من بين ستين نوعا. وبذور هذا النبات غنية جدا من الناحية الغذائية، كما ان اوراقه الفضة يمكن ان تطبخ مثل السبانخ. كان هذا النبات اذن مستغلا استغلالا اقتصاديا، ولولا قصة تاريخية غريبة لأصبح من أهم المحاصيل الغذائية فى العالم اليوم: عندما فتح الاسبان المكسيك عام ١٥١٩ كان يسكنها الشعب الازتكى، كان هذا الشعب يستخدم نبات الديسم فى طقوسه الدينية، اذ كانوا يصنعون اصناما من عجينة مكونة من بذور هذا النبات بعد تحميصها وطحنها ومزجها بدم الضحية، تكسر هذه الاصنام اثناء الاحتفالات الدينية ليأكلها «المؤمنون» وهذا امر اعتبره الغزاة الكاثوليك منافيا لدينهم، فحرموا الديانة الازتكية ومنعوا زراعة هذا النبات!

● السلحفاة العجيبة

ثمة انواع سبعة من سلحفاة تسمى سلحفاة الامازون النهرية (جنس بودوكنيمس) يستخدمها اهالى حوض



الامازون كمصدر للبروتين. ولقد اصبح البعض من هذه الانواع يتهدده الخطر بعد ان زحفت المساكن نحو الشاطىء، وهذه السلحفاة سهلة التربية ويمكن ان تستغل استغلالا اقتصاديا، تضع الانثى مجموعة من البيض قد يصل عدده الى مائة وخمسين بيضة.. تنمو الصغار بسرعة غريبة. ثمة واحد من هذه الانواع السبعة (النوع العملاق) يصل طوله الى المتر ويصل وزنه الى ٥٠ كيلوجراما. يمكن ان تربى هذه السلاحف فى احواض اسمنتية أو فى البرك الطبيعية.

غذاؤها رخيص يتألف من بعض النباتات المائية والفاكهة. وتحت هذه الظروف ينتج الفدان المستزرع بالسلاحف عشرة أطنان من اللحم سنويا، أى نحو أربعمائة ضعف ماتنتجه الماشية فى مرعى بنفس المساحة . سوى أن هذه السلحفاة لا تقلق البيئة كثيرا . فلا تسبب تدهورا يذكر مقارنة بالماشية .

● **قسم للمحاصيل الدخيلة**

هل يزعج حقا أن اقترح انشاء قسم خاص بوزارة الزراعة تكون مهمته إدخال وأقلمة وتحسين مثل هذه المحاصيل - ومنها المشرات - إلى مصر ؟ لقد أدخلت الوزارة بالفعل شجرة النيم ، وتبقى مهمة تكثيرها وتحسينها واستغلالها تحت الظروف المصرية . كم سيكون مفيدا حقا ان نجرب غيرها. ولعلنا نتذكر قول شاعرنا العظيم الراحل صلاح عبدالصبور :

فلأحفر فى ماضى الازمان
فلعلى ألقى بعض الاعشاب النضرة
او بعض الاوراق الخضرة!

المراجع

١ - البيئة وقضاياها (١٩٩٠) تاليف دينيس اوين ترجمة أحمد مستجير .. مركز النشر لجامعة القاهرة -- الجيزة

٢ - تنوع الحياة (١٩٩٢) (بالانجليزية) تاليف ادوارد ويلسون . دار بنجوين - لندن

٣ - أعداد متفرقة من مجلة العلوم الامريكية.

أقوال معاصرة

● «الاختيار الإنسانى بحكم طبيعته يحيط به الغموض والاسرار».

الموسيقار الانجليزى مايكل تيبيت

● «الحضارات تستعير من بعضها ، فهى لا تتصف بالجمود، ولا بالنقاء».

المفكر : د. أدوارد سعيد

● «لا تعارض بين تنظيم النسل والتوكل على الله».

د. عبدالرحيم عمران مؤلف كتاب تنظيم الأسرة فى التراث الإسلامى

● «ضربت رقما قياسيا أوليمبيا فى عدد مؤامرات الاغتيال التى حاكتها الولايات المتحدة ضدى، ومع ذلك لا أزال حياً».

الرئيس الكوبى فيديل كاسترو

● «بلغت مشاكل بلادنا اليوم حالة من التأزم تضع السودان فى خطر أن يكون أو لا يكون».

«الصادق المهدى» رئيس وزراء السودان السابق

● «الجيش الروسى جائع وحاف».

بافل جراشيف وزير دفاع روسيا

● «التفوق الجوى يمكنك من فعل ما تشاء».

الجنرال رونالد فوجلمان رئيس أركان القوات الجوية الامريكية

● «هوليوود أفضل مكان لمعيشة مصاصى الدماء».

نجم السينما الاسبانية انطونيو باندراس

● «إذا كانت الكنيسة الكاثوليكية قد عجزت عن ايقاف جاليليو عند حده فمن باب أولى أن تعجز الحكومات عن ايقاف أى شئ الآن».

كارلو بينيدتى مدير شركة أوليفتى للأنظمة المعلومات



د. أدوارد سعيد



فيديل كاسترو



الصادق المهدى

عواقب الانسلاخ من الهوية الوطنية

بقلم : د . مصطفى سويف

الآلية العمياء وحالة الاكتئاب القومى

أثر التهوين من قدر الذات على الشخصية الوطنية

هويتنا الوطنية جزء لا يتجزأ من كياننا النفسي ، بغض النظر عن وعينا بهذه الحقيقة أو تنبُّهنا إلى ما تقتضيه ، وبغض النظر عن كوننا «كأفراد» نتمسك بهذه الهوية أو لا نتمسك بها ، وعن كوننا «كأفراد» راضين عنها أم رافضين إياها .

هذا ماتشير به جملة وتفصيلا عشرات البحوث الحديثة فى مجال علم النفس الحضارى ، وهى البحوث التى يتم اجراؤها فى إطار توجُّه نظرى عام مؤداه أن التنشئة الاجتماعية للصغار تبدأ قبيل لحظة الميلاد ، وأنه ما من طفل بشرى إلا وتتم تنشئته فى سياق حضاري بعينه ، وأن هذه التنشئة ذات الصياغة الحضارية إنما تتجه فى المقام الأول إلى إحداث تغييرات أو تعديلات منتقاة لمجموعة من المعطيات البيولوجية التى يولد الطفل مزودا بها كرصيد فطرى / وراثى ، وأن هذه التغييرات ترتد فى نهاية الأمر إلى نوعين من العمليات النفسية البيولوجية :

عمليات من شأنها تنشيط عدد من الامكانات الارتقائية لتلك المعطيات ، وأخرى من شأنها تعطيل إمكانات أخرى تكمن فى تلك المعطيات ، ويترتب على مجموع النوعين من العمليات فى نهاية الأمر صنع الشخصية بناء على صيغة التقنين التى اقتضاها هذا القالب الحضارى أو ذاك ، وتتم نسبة كبيرة من انجازات هذه العمليات فى خلال السنتين الأولين من العمر ، وما يتم انجازه إذ ذاك تصحبنا امتداداته بقية العمر ، وجدير بالذكر أن اتجاه هذه العمليات وانجازاتها لا يمكن عكسه ، بمعنى أنه لا يمكن محو خطواته بعد أن تحققت والرجوع إلى نقطة البدء تفضيلا للسير فى اتجاه آخر ، ومعنى ذلك فى نهاية المطاف أن تنشئتى الاجتماعية فى المجتمع المصرى أثناء السنوات القليلة الأولى من العمر من شأنها أن تنمّى فى شخصيتى «ضمن مجموعة كبيرة من الصفات» خصالا بعينها ترجع إلى خصائص البعد الحضارى لهذا المجتمع ، وأن هذه الخصال ستظل جزءاً لا يتجزأ من شخصيتى مع امتداد العمر ، وأننى لن أستطيع التخلص منها لأحلَّ محلها خصالا أخرى مناظرة لها فى الشخصية الانجليزية أو الفرنسية أو الأمريكية «الشائعة» أو .. إلخ مهما تكن رغبتى فى هذا الإحلال والإبدال عارمة ، أو مهما تكن إرادة من يريدون لى ذلك شديدة العصف والإلحاح .

هذه مقدمة مكثفة ، رأيت أن أقدم بها فأختزل كلاما مفصّلا قلته من قبل ، ولأثبت فى حديثى الراهن مسألة الهوية الوطنية على بداية الطريق العلمى الصحيح لفهمها وإعطائها حقها من العناية العقلانية والرعاية العملية .

● مضار الإساءة إلي هويتنا

تشير مؤشرات كثيرة إلى أن الدعائم النفسية / الحضارية التى تقوم عليها هويتنا الوطنية لاتزال أقوى من أن تتهددها أخطار ماحقة نتيجة لكل مايُرتكب فى حقها تحت عنوان محاولات الانسلاخ المتجدد منها . ولكن هذا لا يعنى أن هذه المحاولات تمر علينا مر الكرام . كل ما يعنيه أن آثارها لا تقوى على تهديد كيان الهوية نفسه ، فهى لا تقوى على أن تمحوه ولا تستطيع أن تشل فاعليته ، ومع ذلك فمن المحقق أنها تسبب لنا ما يمكن أن نصفه بأنه أضرار تراكمية لا سبيل إلى تجاهلها ولا إلى التقليل من وقعها علينا . وفيما يلى نعرض لما نعتبره أسوأ هذه الأضرار وأشدها خبثا .

أولا : الاكتئاب القومي :

تتفشى بين المواطنين حالة عامة تشبه فى كثير من ملامحها اضطراب الاكتئاب

عاقبة الانسلاخ من الهوية الوطنية

كما يوصف فى المراجع العلمية التى تتناول بالتحليل والتعليل أنواع الاضطرابات والأمراض النفسية ، وفى هذا الصدد يحدد سليجمان «وهو من أئمة الباحثين المحدثين فى موضوع الاكتئاب» يحدد الأعراض النفسية الرئيسية للمرض بأنها ثلاثة ، هى : التشاؤم المتسق أو توقع حدوث المكروه غالبا ، والاستسلام المتسق أو توقع العجز عن درء هذا المكروه فى معظم الأحيان ، والتمسك بوجهة نظر معينة فى تعليل أى نجاح وأى فشل ، مؤداها أن النجاح يرجع غالبا إلى الصدفة أو إلى عوامل خارجة عن إرادة الشخص ، بينما يرجع الفشل إلى عجزه وتدنى قدراته ، فالنجاح عابر يأتى من خارجنا أما الفشل فهو الأصل ويأتى من داخلنا . وتتردد سيرة هذه الأعراض على أنها من أهم ملامح الاكتئاب عند باحثين آخرين لهم وزنهم فى الميدان من أمثال «آرون بيك» و «آرثر ڤاينبرجر» . على أن هؤلاء إنما يرسمون هذه الصورة الإكلينيكية من واقع ما يلاحظونه على مرضاهم ، فى حين أننى ألح فى مقالى الراهن على وجود تشابه بين هذه الصورة العيادية أصلا وما نراه شائعا بين غالبية مواطنينا فى مواقف الحياة المختلفة من أشكال السلوك ومضامينه ، وجدير بالذكر فى هذا المقام أن هذه الأعراض يمكن أن تترسب فى الشخص نتيجة لأحداث الحياة وظروف البيئة المحيطة به ، غير أن ترسيبها على هذا النحو لا يكفى لتفسير بقائها كأنما أصبحت جزءًا لا يتجزأ من سمات الشخصية ، أما هذا البقاء الذى يستحق وقفة خاصة به فيرجع إلى عاملين رئيسيين : أحدهما مجرد استمرار نوعية أحداث الحياة وظروف البيئة المسئولة عن هذا الترسيب ، والعامل الآخر هو طراز الشخصية «أى صيغة البناء الداخلى للشخصية» الذى تقع عليه آثار هذه الأحداث وهذه الظروف . وفى إطار هذا العامل الثانى يكمن اسهام الانسلاخ من الهوية الوطنية ، إذ يترتب على ذلك «الإنسلاخ» فى المقام الأول أن تغدو الشخصية هى نفسها مولّدة لشروط استمرار هذه الحال نتيجة لافتقاد دائم أو متجدد لمصدر مهم من مصادر الشعور بالأمان وما يترتب عليه من سلام نفسى كان من الممكن أن يوفره الانتماء إلى كيان أكبر من الذات الفردية يصمد للاحتماء به فى مواجهة المجهول ، ولو أن كيان الهوية الوطنية «بأبعاده النفسية / الحضارية»

والمحاولات المتجددة للانسلاخ منه لم يكن موجوداً أصلا ، ولو أننا لم نكن قد ارتقينا أصلا إلى أبعد من حدود الهوية العائلية أو القبلية لوجدنا أنفسنا نهباً لموجات اكتئابية تروح وتغدو مواكبة لنوعية أحداث الحياة وظروف البيئة القاسية . أما وقد وصلنا فى نمونا الحضارى إلى تقليص حجم الهوية الأسرية «أو القبلية» وتخفيف وزنها لنفسح المجال بذلك لهويتنا الوطنية أن تتمكن منا برواسيها ودعائمها ، ثم مع ذلك لم تتوقف من حولنا محاولات الانسلاخ من هذه الهوية «تحت أسماء ولمبررات لا آخر لها» فالنتيجة التى لا مفر منها هى الاكتئاب القومى المزمن ، ولسان الحال : الدنيا من حولنا مشققة ، وليت شعلة الأمل لم تخبُ فى نفوسنا .

ثانيا : غلبة الأنانية الانسحابية :

وهو ما يعنى ضعف الميول والاستعدادات التعاونية بوجه عام . تنطق بهذا المعنى عشرات المواقف التى نشهدها يوميا فى الطريق وفى مقار العمل وفى أماكن الترويح ، وحيث نقيم فى بيوتنا ؛ قلما يتقدم الآن عابر سبيل لمساعدة شخص ألم به سوء فأصبح فى حاجة إلى بعض العون ، مهما يكن هذا الشخص «طفلا ، أو سيدة ، أو شيخا تقدم به العمر» ، ومهما يكن الكرب الذى ألم به «الطفل يشعر بأنه ضل الطريق ، والفتاة أو السيدة يتحرش بها بعض المتسكعين ، والشيخ يحاول أن يعبر الطريق لكنه مذعور من اندفاع السيارات من حوله» وسواء أطلقنا على هذه الظاهرة اسم «اللامبالاة» أو «عدم الاكتراث» أو «الأنامالية» أو أى عنوان آخر مما ذاع بين بعض زملائنا الكتاب فى السنوات الأخيرة فنحن جميعا نتكلم عن ظاهرة واحدة تفصح فى نهاية الأمر عن تفكك أو تحلل خطير فى نسيج المجتمع ، والأدهى من ذلك والأفعل فى دعم هذا التفكك أن القلة القليلة التى قد تتقدم فى محاولة «صادقة أحيانا أو مترددة أحيانا أخرى» لمعاونة المكروب على تجاوز كربه لا تلبث فى كثير من الأحيان أن تتلقى من العواقب على مروءتها ما يجعلها تعيد النظر فى سلامة ما أقدمت عليه ، وسرعان ما يوجد ألف ناصح وناصح ينهالون عليها بوابل من الحكم الاكتئابية تذكرها بسلامة الانغلاق داخل حدود «الأنا» الفردية والابتعاد عن أوهام «النحن» ، وخاصة إذا اتسعت مساحة هذه النحن لتشمل أى مواطن ولم تقتصر على الأبناء والأقارب ، وما ذكرناه من أمثلة على الأنانية الانسحابية أو السلبية كما تكشف عن نفسها فى المواقف التى نطلع عليها فى الطريق العام تقوم إلى جوارها أمثلة لا حصر لها تواجهنا فى

عاقبة الانسلاخ من الهوية الوطنية

حياتنا فى العمل بين الزملاء ، وفى أماكن الترويح بين المعارف ، وفى بيوتنا بين الجيران ، والمقام المشترك بين هذه الأمثلة جميعا أنها شهادات تفصح عن استشراء الأنانية الانسحابية التى تقوم كعرض من أعراض ضعف «الانتماء» إلي كيان مجتمعى كبير ، إطاره العام هو النحن الوطنية .

ثالثا : تزايد مظاهر الأنانية العدوانية :

إذا كانت الأنانية الانسحابية تعنى العزوف عن المشاركة كما تعنى تبلد مشاعر التعاطف أو قمعها ، فإن الأنانية العدوانية تعنى الشراسة فى تحقيق المطالب الشخصية ، فهيىء صاحبها للعدوان على حدود الغير وحقوقه إذا بدا «حقيقة أو وهما» أن هذه الحدود قد تحول دون تنفيذ تلك المطالب ، والأنانية العدوانية تعنى حالة تحفز دائم للرد العدوانى تستبد بنفوس أعداد متزايدة من المواطنين ، وهى كذلك من تداعيات حالة التفكك المترتبة على محاولات الانسلاخ «والدعوة إلى الانسلاخ» من الهوية الجامعة بيننا ، هويتنا الوطنية . لم تعد الأرض التى نحيا فوقها «أرضنا» بل أصبحت «أرضا يزاحمنى عليها آخر» . وليس هناك ما يمنع من أن يجمع الشخص الواحد بين النوعين من الأنانية ، الانسحابية والعدوانية ، يقدم هذه فى بعض المواقف وتلك فى مواقف أخرى ، وتشير كثير من الدلائل إلى أن الانخراط فى سلك هذه الازدواجية يزداد مع الأيام تمكنا من النفوس ، نفوس مواطنينا الغرباء منهم والأقرباء .

ولا أظن أننى بحاجة إلى أن أضرب الأمثلة المفصلة على مظاهر هذه الأنانية العدوانية ؛ فما على المرء إلا أن يستعين بقدر معقول من ملاحظة سلوك كثير من المواطنين فى ضوء ما يصدر عن غيرهم «ممن يتحركون على مقربة منهم» من سلوكيات مماثلة ، فسيلحظ عندئذ أن العلاقة الغالبة على هذين السلوكين المتزامنين هى علاقة التناحر أو التسابق المأزوم أو المزايدة فى سبيل الفوز بشىء ما ، وقد لا يكون هذا الشىء واضحا لهذا ولا لذاك من طرفى التنافس ولا هو مطروح أصلا لهذا التنافس . ولا شك أن شح الموارد فى حياتنا الاجتماعية الاقتصادية يحمل بعض مسئولية هذا السلوك ، لكن لا شك أيضا أنه لا يتسع لتفسير كل هذا السلوك ولا لتفسير

معظمه. والمؤسف حقا أن كثرة متزايدة من المواطنين يندفعون فى هذا التيار كأنما تحكمهم آلية عمياء انطلقت بهم ومن خلالهم ولا راد لانطلاقها ، صحيح أن التنافس جزء لا يتجزأ من الدوافع الطبيعية لسلوك البشر ، وأنه واحد من الأساليب الأساسية فى إدارة دفة التفاعل بين أبناء المجتمع . ولكن أن يكون التنافس مشبعا بكل هذا الحفز والتوتر وبأفكار تترجم مشاعر الغيظ والغضب ، ومن ثم يبدو على الدوام قاب قوسين أو أدنى من التحول إلى عدوان صريح على الغير ، فهذا هو الذى نتوقف عنده ، والذى يكشف عن اضطراب بالتفكك الخطير فى حياتنا الاجتماعية . وأسوأ ما فى هذا التفكك أنه مأزوم ، لأنه يقوم على خلفية من التقارب والترابط بل والتكامل ، ومن هذا التناقض الداخلى الكامن فى كل لحظة من لحظاته تأتى شحنة التفجر التى يفور بها فى كل مظاهره وافصاحاته .

رابعا : التهوين من قدر الذات أو تحقيرها :

الأصل فى الحياة النفسية السوية أو القريبة من السواء أن يغلب على الشخص قدر معقول من التقويم الإيجابى للذات ، فيه ما يشبه الرضا والاعتزاز وربما الاحترام . والمقصود بالذات هنا المنظومة المركبة «نواة الشخصية» بمجموع ما يدخل فى تركيبها من منظومات صغرى تعبُر بها من الذات الفردية إلى النحن . فإذا كانت بعض مكونات الذات تستثير عند حاملها مشاعر التهوين أو التحقير كان ذلك مدعاة للاضطراب النفسى الذى يقترب بصاحبه خطوات نحو تعميم التهوين الجزئى ليصبح تهوينا كليا «يشمل الذات كلها كمنظومة مركبة» ، وهو ما يدفع به إلى مهاوى الاضطرابات الاكتئابية من حيث لا يدرى ، وفى ذلك ما يلقى الضوء على واحدة من أهم العمليات المرهفة وبالغة التأثير التى تسهم فى نشوء الاكتئاب القومى الذى أشرنا إليه فى مقدمة الأضرار الاجتماعية المترتبة على مانتعرض له من محاولات تتجدد أبدا للإنسلاخ من هويتنا الوطنية . فقد وصفنا حينئذ بعض المعالم الواضحة لهذا الاكتئاب ، وفى هذا الموضع نضع الخطوط تحت مصدر من أهم مصادره .

● مواقف المواجهة

ومن بين المواقف التى يكشف فيها هذا التهوين عن نفسه بصورة حادة مواقف المواجهة مع أبناء الهويات الوطنية المحسودة ، الهويات الغربية والنفطية بوجه خاص ، وإذا جاز أن تثار الشبهات فى حقيقة الدوافع التى تقوم وراء بعض سلوكيات المواجهة مع أبناء الهويات النفطية فإن سياقات المواجهة مع أبناء

عاقبة الانسلاخ من الهوية الوطنية

الهويات الغربية تفصح بما لا يدع مجالا للشك فيما يدور في نفوس غالبية مواطنينا ممن يتعرضون لهذه السياقات . ويتلخص هذا الذي يدور في النفوس في صيغة واحدة أساسية مهما تعددت مظاهرها وتنوعت أسماؤها ، هي : «إن تيار التعامل يمضي من أدنى (حيث حامل الهوية المصرية» إلى أعلى (حيث ممثل الهوية الغربية)» . وهي الصيغة التي يشيع التعبير عنها بعبارة يُقصد بها التخفف من أعبائها النفسية البغيضة ، هي عبارة «عقدة الخواجة» .

ويبدو ذلك في أمثلة لا حصر لها : في عشرات المؤتمرات العلمية التي نعقدها هنا في مصر وندعو لها بعض الأشخاص الغربيين من زملاء المجال ، وفي عشرات اللجان التي نشكّلها ونعقدها هنا في مصر ويشارك فيها بعض الخبراء الغربيين ، وفي عشرات اللقاءات التي نعقدها في الخارج في إطار بعض المنظمات الدولية كالصحة العالمية واليونسكو ومكتب العمل الدولي ... إلخ والأقسام العلمية بالجامعات إذا تكلم أحد المدعوين الاجانب في أي من مؤتمراتنا العلمية هنا فالغالب أنه «في نظر مستمعيه» عالم بما يتكلم عنه ، ومن ثم تكون النغمة الغالبة على أسئلة سائليه «من مواطنينا» هي الاستفهام استزادة من علمه، أما إذا تكلم واحد من الزملاء المواطنين فالغالب «في رأي مواطنينا الأعزاء» أنه جاهل بما يتحدث عنه ، ومن ثم تكون النغمة الغالبة على أسئلة سائليه هي التحدي أو التجريح «هذا إذا سألوا» ، ومثل هذا يحدث في لقاءات اللجان التي تضم خبيرا أو خبراء غربيين ، وأسوأ من هذا يحدث في اللقاءات التي نكون أطرافا فيها في الخارج ، إذ تنطق الألفاظ والإيماءات الصادرة عن كثيرين من مواطنينا بما لا يوصف إلا بأنه تذلل أو تهوين من قدر النفس أمام الغير الاجنبي «الغربي» . ولا يعني ذلك أن جميع مواطنينا عن بكرة أبيهم ينحدرون إلى هذا السلوك ، ولكن لا يمكن انكار أن أعداداً كبيرة يسلكون هذا المسلك ، وأكبر الظن أنهم الكثرة الغالبة بين من يتعرضون لأمثـــال السياقات التي ذكرنـــاها .

ولا يعني حديثنا هذا دعوة إلى إشهار روح التحدي بالحق وبالباطل في سياقات المواجهة التي تجمعنا مع أصحاب الهويات الغربية من حين لآخر ، ولكنه يعني أولا وقبل كل شيء الدعوة إلى

الاستبصار بدوافعنا العميقة وراء هذه السلوكيات ، واستجلاء حقيقة العلة الاجتماعية الخبيثة المحركة لهذه الدوافع . ثم إننا نعلم جميعا أن قوالب التعامل مع الغير لا تنحصر فى التحدى والتذلل وحدهما ، ولكنها تمتد لتشمل مساحة عريضة تقع بين هذين الطرفين وتضم كثرة من التنويعات تمليها اعتبارات أقرب إلى الموضوعية ، موضوعية السياق الذى يكتنف هذه القوالب ؛ ويأتى فى مقدمة عناصر هذه الموضوعية مطلب الإنجاز الذى من أجله يقام هذا السياق .

خلاصة القول : إن هويتنا الوطنية منظومة نفسية / حضارية شديدة التمكن من بنائنا النفسى ، ومن ثم فإن المحاولات الدائبة للانسلاخ منها أو التنكر لها تعجز عن تقويض دعائمها ، غير إنها «أى هذه المحاولات» لا تمر علينا دون أن تلحق بالمواطنيين أضراراً فادحة . وقد تحدثنا فى هذا المقال عن أربعة من هذه الأضرار نرى أنها شديدة السوء واسعة الانتشار ؛ وهى : تفشى ما يشبه أن يكون اكتئابا قوميا ناجماً عن نوع من عدم الرضا إزاء جزء مهم من مكونات الذات لدينا ، يصحبه قدر كبير من الأنانية الانسحابية ، مع قدر آخذ فى الزيادة من الأنانية العدوانية ، وأخيرا توجه أساسى إلى تهوين الذات أو تحقيرها .

وأمام هذه الأضرار ذات الأبعاد الوبائية ، والتى تتآزر فيما بينها على إصابة المجتمع بفتور الإرادة الوطنية وعجزها عن السير على طريق النهوض المتكامل ، يثور سؤال نرجو له أن يزداد إلحاحاً وذيوعاً مع الأيام : هل يمكن أن يوضع برنامج عمل لإعادة الاعتبار إلى هويتنا الوطنية ؟ هذا سؤال نحاول على استحياء أن نجيب عنه فى مقال تالٍ ؛ وأقول على استحياء لأن الجهد اللازم للإجابة المجدية عنه لا شك يفوق أضعافاً مضاعفة ما يمكن أن يقدمه عقل واحد ، بل لابد له من تضافر عدد كبير من العقول يتوافر لأصحابها وضوح الرؤية فى غير تزمت ، وعمق الالتزام فى غير تعصب ، ومهارة الاقناع فى غير قهر . أما والحال كذلك ، فكل ما أرجوه أن يكون المقال الموعود مجرد خطوة تتبعها خطوات .

أوان البرلمان العــربى

بقلم : عبدالرحمن شاكر

●● أستأنف الحديث عن الأمة العربية ، التى اضطررت فى مقال لى بعدد مارس ١٩٩٥ من «الهلال» : إلى مناقشة ما كتبه كاتب وشاعر عربي معاصر ، حول حقيقة وجودها بهذه الصفة ، وفي ظل مناسبة مرور خمسين عاما على انشاء جامعة الدول العربية ، وفي ظل أزمة وجود تمر بها تلك الجامعة ، تتمثل حينا في الضائقة المالية التي تلم بها ، والتي تمتنع فيها بعض الدول العربية ، أو تعجز عن دفع مساهمتها في ميزانية الجامعة ، وحينا آخر في ظل التساؤل عن مصيرها ، وهل يكون بتطويرها أو تحويرها ، أو تركها تذوى وتذبل ويطويها التاريخ ، من حيث كونها أثبتت عجزا في مختلف الأزمات التى مرت بها أمة العرب أكثر مما أثبتت قدرة وجدوى .. على أن الذى يعنينا فى نهاية المطاف ،هو مصير هذه الأمة ، وليس هذا الشكل أو الآخر ، من محاولة تنظيم صفوفها ●●

لقد آن أن تطرح ، وتناقش بكل جدية واهتمام ، فكرة انشاء برلمان عربى ، يتم فيه تمثيل «الشعب» العربى فى مختلف أقطاره . وبمختلف مكوناته تمثيلا صادقا أو أقرب إلى الصدق ،من التمثيل الشكلى أو الرسمى القائم حاليا فى جامعة «الدول» المسماة بالعربية ، ولا أنكر إننى إذا كنت قد استنكرت فى مقالى السابق دعوة الأستاذ أحمد عبدالمعطى حجازى إلى إنشاء مؤسسة ثقافية تشبه وزارة

الفرانكفونية فى فرنسا ، فليس رفضى هو لمبدأ التقليد فى حد ذاته ، فهو عندى مقبول بل ولازم إذا ما كان مفيدا ، ولا أخفى إننى فى الدعوة إلى انشاء برلمان عربى ، إنما ترتسم أمام ناظرى فكرة البرلمان الأوربى ، الذى يجرى توحيد غرب أوربا من خلاله ، وليس معنى ذلك إننى أجري وراء تقليد أوربا فى هذا المضمار ، لأن ذلك هو «الموضة» حاليا ، بل لأنه قد أصبح من العار علينا نحن العرب ، أن تنجح دول القارة الأوربية ، وهى تنتمى إلى أمم شتى ، إلى التوحد عن هذا الطريق الوثيق ، ونعجز أو نقصر عنه نحن العرب ، أبناء أمة واحدة .

ولعل قائلا يقول لى : إذا كنا قد عجزنا نحن العرب عن الاحتفاظ بوحدتنا الشكلية من خلال جامعة الدول العربية ، فكيف ندعو إلى وحدة أكثر وثوقا من خلال برلمان عربى ، والرد عندى أنه قد يكون من جدل التاريخ ، أن يكون المخرج الوحيد من الأزمة الراهنة لجامعة الدول العربية هو فى تخطيها إلى شكل أوثق من الوحدة ، فإذا كانت هذه الجامعة قد اثبتت عجزا وقصورا فى مختلف المحن التى مرت بها الأمة العربية منذ انشائها ، أى انشاء تلك الجامعة ، بحيث أصبح وجودها، أو استمرارها موضع شك وتساؤل ، فإن حاجة العرب إلى التوحد ليست موضع شك أو تساؤل ، على الأقل عند من يؤمنون بهذه الوحدة ، ولا مفر من تخطى الشكل إلى المضمون ، فهو عندنا أولى وأجدر .

◎ الجامعة والمحن العربية

لقد مرت الأمة العربية بثلاث محن رئيسية ، تجلى فيها عجز جامعة الدول العربية عن مواجهتها ، وباستعراضها ، قد نضع أيدينا ، على بعض أوجه النقص والقصور التى سادت عملنا العربى المشترك فى اطار جامعة الدول ، وتستوجب الانتقال إلى شكل أرقى من التوحد !

☆ **المحنة الأولى** : كانت حرب فلسطين فى عام ١٩٤٨ ، لقد خاضت الدول العربية هذه الحرب بدعوى الحيلولة دون استيلاء «العصابات الصهيونية» علي فلسطين ، حال انسحاب قوات الانتداب البريطانى منها ، وكانت أوضح عناصر القصور ، أن الدول العربية التى خاضت الحرب ، لم تكن لديها قيادة عسكرية موحدة بشكل جدى ، ولو على مستوى أى «حلفاء» فى حرب من الحروب ، فتضاربت الأوامر والقرارات «العربية» فى تلك الحرب، ولاتزال حكاية «ماكو أوامر» العراقيـــة لا تفارق الأذهان والذكريات ! فضلا عن مختلف عناصر الضعف والقصور الأخرى، ففى الوقت الذى ترك فيه البريطانيون

سلاحهم للعصابات الصهيونية ، كان تسليح الجيوش العربية ضعيفا ومتدنيا ، وفاسدا فى بعض الأحيان ، ويكفى أن ثلاث دول عربية رئيسية خاضت تلك الحرب ، وهى مصر وشرق الأردن والعراق ، كانت ماتزال تحت الاحتلال البريطانى ، الذى سبق وأعطى لليهود وعد بلفور وحرص على ضمان تحقيقه ! وكانت نتيجة تلك المحنة - الحرب أن استولت العصابات الصهيونية على مساحة من فلسطين أكبر بكثير مما حدده قرار تقسيم فلسطين الذي أصدرته الأمم المتحدة ورفضته جامعة الدول العربية !!

☆ **المحنة الثانية** : كانت بعد ما استدار الزمان ، ولقيت الأمة العربية هزيمة نكراء فى عام ١٩٦٧ ، احتلت فيها الدولة الصهيونية كل أرض فلسطين ، وأراضى من ثلاث دول عربية هى مصر والأردن وسوريا ، وبعدها بست سنوات ، شنت مصر وسوريا أول حرب نجحت فى استرداد الهيبة والكرامة العربية وإن لم تنجح فى استرداد الأرض العربية المحتلة، وطرح رئيس مصر وقائدها فى تلك الحرب أنور السادات فكرة عقد مؤتمر دولى للسلام فى «الشرق الأوسط» ولم يفلح هذا المؤتمر فى التوصل إلى شىء ، فقرر السادات فى عام ١٩٧٧ أن يذهب إلى إسرائيل لكى يدعو ساستها إلى التفاوض المباشر حول عقد الصلح وتحقيق السلام ، باعتبار ذلك هو الطريق المتاح أمامه لاسترداد أرض مصر المحتلة ، فى ظل التأييد السياسى والعسكرى بصفة خاصة من جانب الولايات المتحدة الأمريكية للدولة الصهيونية ، على نحو يجعل قهرها عسكريا واسترداد الأرض منها أمرا ليس فى مقدور العرب أن يحققوه فى ظروفهم الراهنة ! وبعد توقيع معاهدة صلح بين مصر وإسرائيل فى كامب ديفيد فى عام ١٩٧٩ ، رفضت معظم الدول العربية مسلك مصر وقررت طردها ، أو تعليق عضويتها فى جامعة الدول العربية ، وبعد مصرع السادات فى عام ١٩٨١ ، ثم استرداد الأرض العربية المصرية المحتلة ، وافقت معظم الدول العربية على منهج مصر وقبلت عودتها إلى جامعة الدول العربية ، وشرعت تتقاطر فى طلب الصلح مع إسرائيل، وتقبل التفاوض معها ، ووقعت منظمة التحرير الفلسطينية اتفاقية «غزة وأريحا أولا» للحكم الذاتى فى فلسطين ، ولاتزال تسعى لاستكماله ، بالتفاوض مع إسرائيل ، ووقعت الأردن معاهدة صلح مع إسرائيل ، أما سوريا فما تزال تطالب باقرار مبدأ استرداد كل أرضها المحتلة - أسوة بمصر - مقابل السلام مع إسرائيل!

أريد هنا ومن خلال استعراض هذه

المحنة ، أن أرد على اعتراض قد يثيره بعض من يرفض أو يرفضون فكرة البرلمان العربى ، على اساس أن التمثيل العددى فيها ، قد يعطى للدول العربية ذات الكثافة السكانية ، وفى مقدمتها مصر وزنا أكبر فى البرلمان المذكور من سواها ، فأقول : ألم يكن وزن مصر ، وكونها مفتاح الحرب والسلام فى المنطقة، هو الذى جعل معظم «الدول العربية» تقبل فى النهاية مسلك مصر فى موضوع الصلح مع إسرائيل بعد أن سبق لها وأن رفضته وعاقبت مصر بطردها من جامعة الدول العربية ؟ إن دل ذلك على شيء فقد دل على عجز تلك الجامعة عن تمثيل العرب بشكل صادق ، فلا هى استطاعت أن توقف مصر عن الاستمرار فى ذلك المسلك وأن تفرض استمرار القتال ضد إسرائيل بدلا منه ، وفى المقابل لم تستطع أن تجمع العرب حول هذا المسلك فى أوانه، بحيث كان من المحتمل أن تكون نتيجة التفاوض مع إسرائيل أفضل منها الآن ، بل من بعض ما قبلنا به أو قد نصبو إليه!

☆ **المحنة الثالثة** : كانت احتلال العراق للكويت فى أغسطس ١٩٩٠ ، وفيها تجلى عجز جامعة الدول العربية كاملا ، إن كان العجز مما يمكن أن يوصف بالكمال ! فلا هى استطاعت أن تحول دون وقوع هذا الغزو سواء بالتوسط الناجح بين الفريقين ، أو حشد قوى دفاعية تحول دون وقوع الغزو ، أو تكفى لطرد المعتدى بعد وقوعه . رغم إدانة معظم الدول العربية لهذا الغزو ، وتركت هذه المهمة لتتولاها الأمم المتحدة شكلا ، وتنفذها مضمونا القوى الأجنبية وفى مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية ، وانتهى هذا التدخل الدولي بتدمير العراق تدميرا شبه كامل ، ولايزال مطرودا من الأسرة الدولية من الناحية الواقعية على نحو يهدد بمزيد من المعاناة لشعب العراق المغلوب على أمره وشبه مطرود من الأسرة العربية مما يجعلها عاجزة عن أن تمد له يد العون ، بل لايزال العجز عن مصالحة حكومة العراق ، ونفى المخاوف الخليجية من عدوان جديد من جانبها ، عقبة كؤودا فى طريق تحقيق المصالحة العربية الشاملة، وإنقاذ الجامعة العربية من شبح الانهيار..

ولا جدوى من الافاضة فى الحديث عن محنة رابعة ، وهى محنة شعب الصومال التى يصنعها تناحر فصائله وقبائله ، فقد شهدت اليمن تناحرا مماثلا وإن كانت قد استطاعت التغلب عليه بذاتها دون فضل يشار إليه من جانب جامعة الدول العربية ، وكذلك الحرب الأهلية التى دارت طويلا فى لبنان ، ولكننا نرفض أن يكون وقوع الحرب بين دولتين عربيتين أو داخل دولة عربية ، كما هو الحال في السودان ، سببا لرفض فكرة الوحدة العربية ، وتطويرها من خلال

برلمان عربي، فإن منطقة من العالم ،لم يحارب بعضها بعضا كما فعلت أوربا فى تاريخها القديم والقريب ، ولكنها تخطو الآن بثبات فى طريقها إلى وحد عبر برلمانها الموحد ، رغم كونهم - أى الأوربيون - ليسوا مثلنا - نحن العرب - أبناء أمة واحدة !

● الوفاق مع العصر

ليس من سبيل إلى إنكار ، أن هذا العصر ، هو عصر الكيانات الدولية الكبرى ، وأن الكيان هو الاطار الوحيد الملائم للاستفادة من معجزات العصر التكنولوچية والعلمية ، ودخول حلبة المنافسة الاقتصادية مع أمل معقول فى النجاح ، والتخلف عن انشاء مثل هذا الكيان يعنى فقدان كل أمل فى اللحاق بالعصر وترك مستقبل الشعوب المعنية للآخرين فى هذا العالم وتحت رحمتهم ، وهذا ما تحاول أوربا أن تتجنبه بسعيها إلى الوحدة ، ونحن العرب أولى بهذه الوحدة وأحوج إليها ، ونجاحنا فى التوحد هو المفتاح الذهبى لتوحيد قارتنا الافريقية، وعالمنا الاسلامى ، وهذان هما الجناحان اللذان صنعهما التاريخ والجغرافيا لأبعاد كياننا الكبير المرتقب .

ليس هناك من ينكر أيضا أن الديمقراطية هى القيمة الأولى السائدة فى هذا العصر ، أو التى يجري التشدق بها علي الأقل ، من جانب القوى الدولية الكبرى المسيطرة وفى مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد اندحر على المستوى العالمى ، المعسكر الدولى الكبير ، الذى كان قد تنكر للديمقراطية ، بدعوى تخطيها إلى مستوى أرفع من العدالة الاجتماعية باسم الاشتراكية ، وأصبح على من يصبو إلى مثل هذا المستوى أن يرتكز أولا علي قاعدة عريضة مستقرة من الديمقراطية وحرية الاختيار من جانب الأغلبية الشعبية .

ونحن العرب ، إذا ما اتجهنا إلى التوحد من خلال برلمان عربى ، يجري انتخابه بطريقة ديمقراطية ، لانفعل ذلك ترضية للغرب ، وهو فى حقيقة الأمر قد لايرضي عن توحدنا بأية طريقة ! ولكن المؤكد أن التماسنا الوحدة عن هذا الطريق الديمقراطى ، سوف يحبط كل الدعاوى التى يرموننا بها ، من اننا - نحن المسلمين - نعادى الديمقراطية ، التى هي النتاج الباهر للحضارة الغربية ، واننا لانستحق العطف الذى تناله دولة إسرائيل، واحة الديمقراطية الوحيدة فى المنطقة ، كما كانوا يزعمون !

فإذا ما أثير أن بعض المجتمعات العربية لم تكن تعرف الأوضاع الدستورية بعد ، وأن نظام «القبيلة» هو الذى يسودها، فربما تكون فرصة المشاركة فى «انتخاب» برلمان ، مدخلا متاحا إلى حياة دستورية جديدة لم تعرفها من قبل ، ذلك بعض ما تأمله ، وبالنظر إلى اختلاف النظم السياسية فى الدول العربية ، فإن

اختلاف هذه النظم ما بين الدول الأوربية ، لم يحل دون سعيها إلى الوحدة من خلال برلمان مشترك ، فلا تزال فى أوربا نظم ملكية ، إلى جانب النظم الجمهورية ، ورغم اختلاف الظروف فلا بأس من محاولة الاستفادة من تلك التجربة .

ولكى نزيد الأمر تفصيلا وإمعانا فى النظر ، فإن النفوذ «القبلى» أو شبه القبلى الذى تتمتع به عائلات معينة فى بعض المجتمعات العربية ، ويتخذ شكل السلطة المباشرة ، أو الملك الموروث ، يمكن أن «يترجم» فى ظل أوضاع دستورية تشمل الوطن العربى، إلى نفوذ سياسى ، من النوع الذى تتمتع به الأحزاب السياسية الحاكمة أو المرشحة للحكم فى مختلف النظم الدستورية .

إن الدعوة إلى انتخاب برلمان عربى يراعى التمثيل العددى للشعب العربى فى مختلف أقطاره ، ليست موجهة ضد هذا النظام ، أو ذاك من الأنظمة العربية ، ولكن صدق هذه العملية ، أى انتخاب برلمان عربى حقيقى ، يقتضى أن تتم فى ظل إيمان حقيقى بالوحدة العربية عن هذا الطريق ، وفى ظل حرية سياسية تشمل حرية التعبير وتكوين الأحزاب السياسية .

وليس معنى الدعوة إلى تشكيل برلمان عربى ، الاستغناء عن جامعة الدول العربية بصورتها الراهنة ، على العكس ، فإن تنظيم عملية انتخاب هذا البرلمان ، يسهلها أن يتم اقرارها فى مجلس الجامعة العربية من ناحية ، واشرافها على اجراء تلك الانتخابات بشكل سليم من ناحية ثانية ، ويمكن للجامعة أن تبقى إلى جانب البرلمان المذكور ، باعتبارها تعبيرا عن التمثيل الاقليمى لمختلف الأقطار العربية ، إلى جانب التمثيل الشعبى فى البرلمان العربى، بحيث يتكون المؤتمر ، أو «الكونجرس» العربى من المجلسين : مجلس البرلمان ، ومجلس الجامعة ، إذا ما أتيح لهذا المؤتمر أن ينعقد لوضع دستور جديد للوحدة العربية، يتخطى الميثاق الحالى العاجز لجامعة الدول العربية ، ويتوصل إلى صيغة تكون للقرارات العربية المصيرية فيها ، صفة الإلزام ، الذى تفتقده حتى الآن قرارات جامعة الدول العربية .

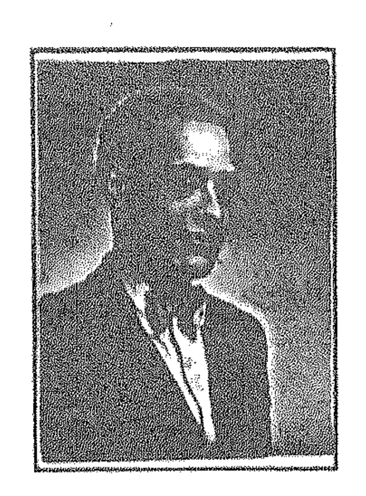
وذلك أمر - كما هو واضح - يترك أمر تفصيله لفقهاء القانون الدستورى على أن الذى يعنينا من الناحية الفكرية والسياسية أن يكون المبدأ مقبولا ، أولا عند الرأى العام العربى عبر مختلف الدوائر الثقافية ، والسياسية المعنية ، مبدأ التوحد من خلال برلمان عربى ، ليس من الضرورى أن تتم الموافقة الفورية عليه من جانب جميع الأنظمة العربية ، بل يمكن أن يبدأ بعدد معقول من الدول العربية ترتضيه ، ولا نظن أن الآخرين - إذا ما بدأ - سوف يتخلفون عنه طويلا !

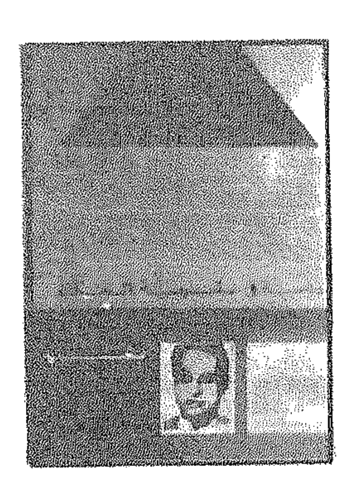


المأساة والعبقرية

بقلم : مصطفى نبيل

إذا كان رواد الاصلاح فى مصر مثل د. طه حسين وعباس العقاد ، و د. محمد حسين هيكل . قد اقتحموا الحياة الثقافية من موقع التمرد ، سواء على الكثير من المسلمات أو بعض ما جاء فى التراث ، وبعدما زادت تجاربهم ونضجت معارفهم فانتهوا مدركين لقيمة التراث ومكانته ، فإن الدكتور جمال حمدان قد بدأ على عكس هؤلاء ، فمنذ أن أمسك بالقلم وهو يدافع عن التراث كجزء من الهوية الوطنية ، ولديه معرفة عميقة بالتراث والعلوم الحديثة تقوم على دراسة واسعة ، فهو بحق الباحث المدقق والدارس المحقق ، وجمع فى كتاباته الدفاع عن الوطنية المصرية والانتماء العربى والحضارة الإسلامية ، وحمل قلمه وخاض معارك أمته ، فى دفاع يتميز بالعقلانية والعلم الغزير ولا ينقصه العاطفة الحارة.





ولفتت كتاباته انتباهى منذ وقت مبكر وسعيت للتعرف عليه فى الستينيات ، وأخذت أتردد عليه فى بيته المتواضع بالدقى فى ٢٥ ش أمين الرافعى ، والذى كان يعيش فيه وحيدا وكأنه فى محراب العلم ، ووجدته من خلال ترددى عليه ، قارئا نهما ، لا يكتفى بكتبه ومراجعه ولكنه لا يترك صحيفة أو مجلة أو دورية إلا ويتابعها ، ولم أصادف مثيلا له فى متابعته الدقيقة لكل ما ينشر ، وله رأى محدد فى كل من يمسك القلم ، وكان لا يبخل علىّ بملاحظاته التفصيلية القيمة حول ما أكتب ، وبقدر إعجابه بتحقيق عن اليابان وآخر عن شمال العراق ، كان يأخذ على جيلنا الانغماس الشديد فى السياسة . وأعجبنى أن قراءاته تنوعت وتعددت مجالاتها ، ويهتم اهتماما خاصا بالفنون ، يتابع بدقة المسرح والرواية والشعر والفنون الجميلة ، وله رأى محدد فى كُتّابنا ومفكرينا كثيرا ما كان محل الحوار والمناقشة بيننا .

ومن آرائه التى أذكرها ، أنه كان شديد الاعجاب بطه حسين ولكنه لا يرى فى كتب العقاد سوى تجميع لمعارف سابقة ، وعلى قدر اعجابه بأعمال توفيق الحكيم كانت تستفزه هذه الأعمال سياسيا . ودائم الاعجاب بكتابات يحيى حقى ، وكان هناك شىء ما يجمعهما ، وقد نشر أولى مقالاته فى مجلة المجلة عندما كان يحيى حقى رئيسا لتحريرها ، وقدم كتاب القاهرة الذى ترجمه يحيى حقى ، وكان يشيد بنجيب محفوظ صاحب الثلاثية ، كما كان يسميه .

ولا أظن أحدا يتصور أن هذا العالم الكبير يهوى الغناء ويجيده وأنه يتمتع بصوت فى منتهى العذوبة ، وأنه يقلد أغانى عبد الوهاب وفريد الأطرش وهو مولع ولعا كبيرا بأغانى أم كلثوم ، وعلى قدر ولعه بالموسيقى الشرقية مولع بالغناء الاوبرالى ، ويرى فى نفسه خطاطا ورساما ، يصر على تصميم أغلفة كتبه ، ويرسم خرائطها ، ورفض بغضب اقتراحى بأن يصمم أغلفة كتبه رسام محترف، وكان معجبا بصلاح جاهين ، يلفت نظرى الى أنه لا تتكرر ملامح وجوه شخصياته فى رسوماته الكثيرة واليومية ، وكثيرا ما يترنم بأشعاره .

وكانت تربطه علاقة خاصة بأحمد بهاء الدين وكامل زهيرى ..

وكان أنيقا ومهذبا ، خجولا ودمث الخلق ، يعتد بنفسه ، ويتجنب الناس وكأنه يقول مع سارتر إن الآخر هو الجحيم ، رفض مساعدتى لكى يدخل تليفون الى بيته ، شديد الإخلاص لما يؤمن به ، عندما يتكلم يتكلم بكل جوارحه ، وبكل ملامحه ، وإشارات يديه ، شديد الحساسية والكبرياء ، كنت أبذل مجهودا كبيرا لكى أتجنب غضبه ، وهو زاهد فى كل ما حوله، يبذل جهدا دائما لقهر رغبات الجسد وإعلاء شأن الفكر والعقل ، مثل الرهبان تماما يتعامل بشجاعة مع القضايا الراهنة ، ورغم تجنبه الناس لم يفعل كغيره ويتحصن فى برجه العاجى فيما يعالج من قضايا ، وأثبت أن العلم الأكاديمى ليس بالضرورة جامدا أو محايدا ، كان يعتذر باستمرار عن السفر وحضور المؤتمرات ، وهو رجل يفعل ما يقول ، ويقول ما يؤمن به .

وكان من عاداته أنه بعد إعداد كتابه للنشر، أن يقرأه كله فى جلسة واحدة ، مهما طالت هذه الجلسة .

● المثقف والسلطة

كانت رؤيته قاطعة فى العلاقة بين المثقف والسلطة ، فالمثقف أهم وأبقى من السلطان ، ولعله خاض تجربة سياسية سلبية مع تنظيمات ثورة يوليو ، فكان بينه وبين الحاكم مسافة أخذت تتسع مع الأيام فكان يؤمن بثورة يوليو ويؤمن بأهداف عبد الناصر ولكنه يرفض بعض أساليبه ، ورفض كل أهداف وأساليب السادات .

ولم يعتزل الناس مرة واحدة ، إنما حدث ذلك على مراحل .. وأخذت ظاهرة العزلة تتزايد مع تطورات تمر بها البلاد وتنعكس عليه ، كنت ألمحها وأشعر بخطورتها عليه وعلى صحته النفسية .

وربما كانت تجربته فى الجامعة من أهم هذه الأسباب ، فكثيرا ما انتقد الجامعة وما آلت اليه من تدهور ، وأدهشه ما تشهده من مجاملة وفساد ، وأخذت تتصدع الصورة التى رسمها ، فهاهو ذا أحد زملائه الذى حصل على الليسانس - قسم الجغرافيا بدرجة مقبول ، ثم عمل

رساما للخرائط فى القسم ، وأخذ يساعد الأساتذة فى إعداد كتبهم ، فيحصل على الدبلوم ثم على الدكتوراه ويصبح زميلا له ينافسه فى المجال العلمى .

ومن ناحية أخرى كان يلاحظ الأثر السلبى للسياسة على الجامعة واستقلالها وأصبح الحلم الذى يداعب خيال أستاذ الجامعة أن يشغل منصبا سياسيا مرموقا ولأسباب سياسية يتقدم عليه أحد أقرانه الذى يرى أنه أقل منه علما ، بل والذى سبق وسطا على بعض أبحاثه .

ويرى أن ما آلت اليه الجامعة يفرض على العالم الابتعاد عنها ، وهذا ما يبدو السبب المباشر لاستقالته من الجامعة ، وتفرغه الكامل للكتابة فى محرابه .

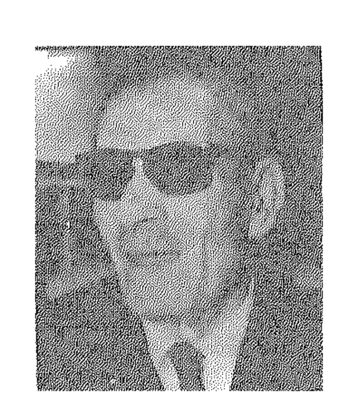
وأذكر هنا أنه فى هذه الأثناء طلب منى الأستاذ أحمد بهاء الدين والذى كان يعرف علاقتى بالدكتور جمال حمدان ، ان أحمل له عرضا من دار الهلال ، بأن يتعاقد كاتبا فى مجلات ومطبوعات الدار ، وأن يكتب ما يشاء عندما يشاء ، وأن تنشر أعماله فى الدار ، وفرحت بالعرض ، وأسرعت به الى الدكتور جمال حمدان ، وفاجأنى بالرفض ، واعتباره أن هذا العقد قيد على حريته ، مع وعد منه بأن يكتب بين وقت وآخر فى صحف الدار ، وبالفعل نشر أهم كتبه فى كتاب الهلال ، وكتب بانتظام فى مجلة الهلال .

أما عن التجربة العامة وما شهدته مصر من أحداث ، مثل الوحدة والانفصال وحروب ١٩٥٦ و ١٩٦٧ و ١٩٧٣ ، فقد كانت هذه الأحداث تعتصره ، ويعيشها بكل مشاعره ، وفى بعض الحالات كان يشعر أنه مسئول عنها شخصيا ، قبل هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، كتب العديد من الدراسات عن مستقبل الصراع العربى الاسرائيلى ، وكانت إحداها دراسة مهمة حول عناصر القوة العربية ، وظف خلالها بصورة عبقرية دراساته الجغرافية فى خطة للمواجهة مع اسرائيل ، وطريقة الاستفادة من نقاط الضعف فى اسرائيل الخصر النحيل والبطن الرخو ... إلخ ، واقترح فى رسمه لخطط المستقبل أن ينتقل سلاح الطيران المصرى الى مطارات سوريا والأردن ، وبعدها جاءت الهزيمة ، فكأنها هزيمة له ، وشعر أنه صاحب علم لا ينفع ، وبدل أن يبصر أمته مثل زرقاء اليمامة ، ساهم دون قصد منه فى خداعها ، وحاولت إقناعه بأن ما حدث ليس عيبا فى أهداف الأمة وليس فى استراتيجيتها، وإنما فى أداة تطبيق هذه الأهداف وتلك الاستراتيجية .

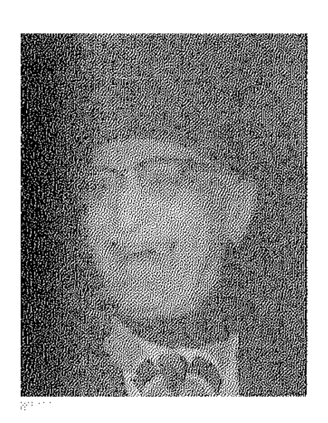
● مأساة المفكر !

أما الصدمة التالية التى تعرض لها ، والتى لا تقل عن سابقتها ، فقد جاءت هذه المرة بعد نصر أكتوبر ، الذى أدى الى استرداده بشاشته وتفاؤله ، وبعثت فيه هذه الحرب روحا جديدة ، وسرعان ما عبر عن ذلك فى كتابه الذى نشره عام ١٩٧٤ بعنوان « ٦ أكتوبر فى الاستراتيجية العالمية » .

وهاهو ذا يقول فى كتابه وقد استرد روحه العالية .« فى الثامنة والدقيقة الخامسة من مساء السادس من أكتوبر كان هذا الصرح الشاهق من البارانويا السياسية قد انهار وتقوضت أسسه وجذوره إنهارت



طه حسين



عباس العقاد

الأسطورة وبناتها مرة واحدة الى الأبد فى ساعات ست تاريخية غيرت وجه التاريخ بل والجغرافيا ، نسخت الماضى بكل سوالبه وسوءاته ، ونسجت المستقبل بكل آماله المشرقة . لهذا كان لابد أن يمد ٦ أكتوبر نقطة التحول العظمى فى تاريخ الصراع العربى الاسرائيلى جميعا ما كان منه وما سيكون ... فقد فتحت أكتوبر باب الأمل على مصراعيه وأغلقت باب اليأس الى الأبد » .

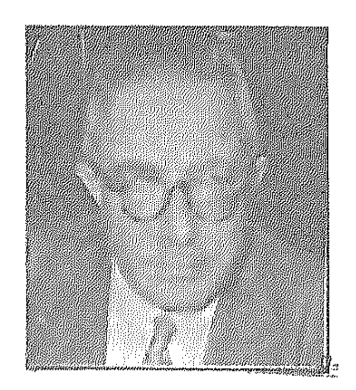
لاحظ اللهجة المتفائلة فيما يقول .. « مخطىء جدا من ينظر الى معركة سيناء والجولان المظفرة ، والتى عاشها كل عربى بكل خلجة وخلية من أعصابه ووجدانه ، وبكل نبضة وومضة فى قلبه وكيانه ، حين ينظر اليها فى إطارها الضيق كمجرد النقيض لمعركة يونيو ١٩٦٧ .. ففى يقين هذا الكاتب أن التاريخ سوف يسجل ٦ أكتوبر كأخطر وأفعل ، مثلما هو أعظم وأروع ، تحول مؤثر فى تاريخ الصراع العربى الاسرائيلى » .

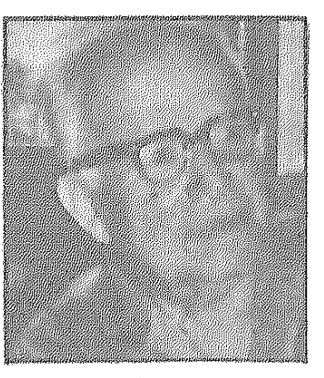
ويصل فى ختام كتابه الى .. « أن المعادلة الآن ، إما الحرب من جديد ، وإما تجميد الأمر الواقع من جديد . فالآن فقط بدأ الصراع المسلح مع اسرائيل ، فقبل أكتوبر كانت الحرب شيئا ميئوسا منه ، ولكنها بعده أصبحت أملا وإمكانية » .

وبعد كتابه وقعت الاتفاقية المصرية الاسرائيلية ، ومرة أخرى غلبته الوقائع ، وكادت تقتلعه العاصفة ، وأفزعته النتائج السياسية للحرب ، وأصبح ضحية الفجوة بين الرغبة والقدرة ، بين الأفكار والوقائع ، بين الحق والقوة .

وزادت عزلته ولكنه لم يلعن الزمن ، ولكنه عكف على كتابة مؤلفه « شخصية مصر » ، والذى يخاطب فيه المستقبل ، ويسجل فيه الامكانية الكبيرة لهذا الشعب وأشار الى عناصر القوة واحتمالات التنمية .

وارتبط مصير هذا الكتاب بمصير صاحبه، فبعد أن نزلت على رءوسنا هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، أصدره ، وكان التوقيت -


محمد حسنين هيكل


يحيى حقى

عن استغلال النصر ، وخاطب فى كتبه جيلا جديدا سيأتى من وراء الأفق وسيعيد الأمور الى نصابها .

ومن جانبى حاولت مقاومة هذه العزلة ، ومساعدته على الخروج منها ، فأخذت أسأله أن يزوره عدد من الأصدقاء ، كما قال لى - دراميا ، فكان تأكيدا على الإصرار على المقاومة ، ثم تحول «شخصية مصر» الصغير ، الى «شخصية مصر» الوسيط الذى صدر عام ١٩٧٠ ، وبعد فجيعته فى أكتوبر ، وضع جهده فى سفره الضخم ، ورسالة تقول بالتحديد : «لا ينبغى أن يستسلم هذا البلد ، وسينهض للحصول على حقه ، وقدر مصر أن تتصدى وأن تتحدى ، فهذا هو دورها التاريخى » .

ولكنه أخذ يزداد اعتكافا وبعدا عن الناس، ورغم ذلك استمرت صلتى به وعلاقتى الحميمة معه ، واتفق معى على طريقة خاصة للقاء ، ورفض كل الدعوات التى تدفقت عليه سواء لحضور مؤتمرات فى الخارج ، أو العمل أو حتى نشر كتبه خارج مصر .

وقاطع بحسم الصحف والمجلات والروايات وتخلص من أطنان منها ، اكتفى بالمراجع والكتب الرئيسية ، ورفض الكتابة فى الصحف والمجلات ، لقد خاصم المجتمع الذى قبل الهزيمة ثم عجز فكان كثيرا ما يرفض وقليلا ما يقبل .

● يوم التقى العملاقان

ولا يمكن أن أنسى ذلك اللقاء الذى تم بين هيكل وجمال جمدان عقب توقيع الاتفاقية المصرية الاسرائيلية ، ويومها شهدت مبارزة فكرية من طراز فريد ، من أمتع ما رأيت ، والتى تحكى المسكوت عنه فى حوار المفكرين ، لقاء بين اثنين لكل منهما جذوره الفكرية وطبيعته الخاصة ، وكل منهما قمة فى مجاله..

بينما كنت أزور الكاتب الكبير الأستاذ محمد حسنين هيكل ، عاتبنى أننى لم أرتب له موعدا مع د. جمال حمدان ، فاقترحت عليه أن نذهب فورا للقائه ، ونبهته الى طقوس زيارته ، فرحب الأستاذ هيكل بالفكرة ، وقاد بنفسه سيارته الى بيت د. جمال حمدان القريب .

وصلنا الى البيت وطرقت الباب بالطريقة المتفق عليها ، ولكن ظل الباب موصدا ، وتبينت عندها أن الأستاذ هيكل ليس من النوع الذى يستعصى عليه باب

مغلق ، وبعد انتظار طال ، والطرق بكل الوسائل ، طرق الأستاذ الباب على الشقة المقابلة لشقة الدكتور ، وسأل : هل الدكتور موجود بالمنزل ؟ فأجابوا بالايجاب فاقترح عليّ أن أصل اليه من الشقة المقابلة، وأنبهه لوجودنا ..

فقلت : هل معقول ألا يفتح لنا الباب ، فيجدني أدخل اليه من الشباك .!

وبعد حوالى ثلث ساعة من الطرق والانتظار ، فتح الدكتور الباب ، وهو فى حالة إرهاق ظاهرة ، لم يحلق ذقنه منذ أيام ، وبملابسه الداخلية ، وأخذته المفاجأة عندما رأى الأستاذ هيكل أمامه ، ورحب بنا بحرارة وأدخلنا الى الشقة ، وذهب يستعد للقاء المفاجىء.

وشقة الدكتور شقة متواضعة فى الدور الأول ، وتتكون من غرفتين ، احداهما للنوم والأخرى للاستقبال ، وتضم المائدة التى تتكدس فوقها الكتب وعددا من الكراسى المتواضعة ، وواضح أن الغرفة لم يدخلها أحد منذ عدة أيام ، وترى بعض اللوحات معلقة على الجدران بدبابيس الرسم .

نظر الأستاذ حوله ، وتساءل أين نحن ؟ هل نحن فى أحد محطات القطار ؟ ووجه كلامه اليّ قائلا : مصطفى لابد من إقناعه بالخروج والجلوس معه فى مكان مناسب .

وبعد عشر دقائق من الانتظار جاء الدكتور، بعد أن حلق ذقنه ، وارتدى «روب» فوق الفانلة ، ويحمل معه زجاجتين من المياه الغازية .

وبدأت محاولة الأستاذ لإقناع الدكتور بالخروج ، ورفض الدكتور الفكرة بعناد ، فهو يعانى من متاعب صحية فى الأمعاء ، فاقترح عليه الأستاذ أن يأخذه الى الطبيب أولا ثم نجلس بعدها فى مكان على النيل . فمن حقه عليه أن يطلب منه ذلك بعد أن بادره بالزيارة .

وأخذ كل منهما يستعين بى ، واستقر بنا الأمر فى النهاية بالبقاء .

وبادر د. جمال حمدان وتوجه للأستاذ هيكل بالقول : كيف تقبل – يا أستاذ هيكل ما تشهده مصر ، وهل تترك هذه المعاهدة تمر .. واستطرد قائلا : لا تقل لى أنك مجرد كاتب ، فهذا غير صحيح ، فأنت زعيم سياسى يسلم بقيادته الكثيرون فكيف لا تقود ثورة لإسقاط هذه المعاهدة ، خاصة وأنت تتمتع بمجموعة من الميزات والتجارب لا تتوافر لغيرك ، وعادة لا يتقن من يحترف الكتابة الحديث ، ولكنك تتقن الكتابة والحديث ، وعادة لا يعرف التفاصيل من يعرف أمهات المسائل ولكنك تعرف أمهات المسائل وتفاصيلها ، وعادة المفكر السياسى غير الممارس السياسى ، ولكنك مفكر وسياسى فى ذات الوقت ، فماذا يحول بينك وبين التحرك ؟

ورد هيكل : « جئت اليك يا دكتور جمال لأسألك وأستنير برأيك ، وأتبين ماذا يحدث ؟ وما تفسيرك لهذا التدهور ، ولماذا

فى الذكرى الثانية لرحيل صاحب شخصية مصر




د . جمال حمدان



محمد حسنين هيكل

رحب البعض بهذه الاتفاقية ؟ وهل يكفى تفسيرك حول المجتمع النهرى ومركزية السلطة ، تفسيرا لما يجرى ؟ »

ويقول د. جمال حمدان : « الطغيان هو الذى وصل بنا الى هذه الحالة ، فالطغيان هو المعزوفة الحزينة والأساسية فى التاريخ المصرى ، فتاريخيا الحاكم إله الى أن يسقط ، وهو فوق النقد الى أن يرحل ، وهو التاريخ والجغرافيا الى أن يأتى غيره ، ولكن قل لى يا أستاذ هيكل ، ما هذا الذى تركته وراءك فى الأهرام ، وما هذا الذى يكتبه كبار الكتاب ، مثل د. حسين فوزى وتوفيق الحكيم حول العلاقات مع اسرائيل .. » .

هيكل : « تقع مسئولية ما يكتبه هؤلاء عليهم وحدهم ، فلم أفعل سوى أن وفرت لكُتّاب مصر ورموزها الاستقرار ، وقدمت إليهم فرصة الكتابة فى أحد أهم المنابر المصرية ، ووفرت لهم المكان والظروف المواتية ، ولم أصنع أيا منهم ، فلم أصنع د. حسين فوزى أو توفيق الحكيم أو يوسف ادريس أو نجيب محفوظ أو بنت الشاطىء » .

د. جمال جمدان : « فماذا بشأن ما نطالعه لجيل جديد ، تتلمذ على يديك ، وبدأ العمل الصحفى معك فى الأهرام ؟! » .

هيكل : « إنى أشفق على هؤلاء ، وأراهم مجنى عليهم لا جناة ، فماذا يفعلون ، وما لم يسايروا الموجة فمصيرهم مجهول ، وهاهو ذا مصطفى – مثال على ذلك – الذى فصل ومنع من الكتابة ! » .

هذا بعض ما دار فى هذه الجلسة الشيقة، وتواعدا على اللقاء ، ووعد د. جمال حمدان ، أن يزور الأستاذ هيكل لاستئناف الحوار عندما تتحسن حالته الصحية .

وتواصلت علاقتى الحميمة بالدكتور جمال حمدان ، حتى توليت رئاسة تحرير مجلة الهلال فبدأ الفتور من جانبه ، وظل قلبى معه ، أتابع انتاجه الفكرى المتألق ، وأرى عزلته تتضاعف .

وأخيرا .. تحية لجمال حمدان فى ذكرى رحيله ، الذى بلغ الذرى فى حديثه عن مصر وشخصيتها ، والذى ستظل شخصيته عطرا صافيا تزهو به مصر ، وستظل كتاباته فى القلوب دافعا للكثيرين لإعلاء شأن بلادهم .

صافي ناز كاظم

والكتابة بنصف قلم

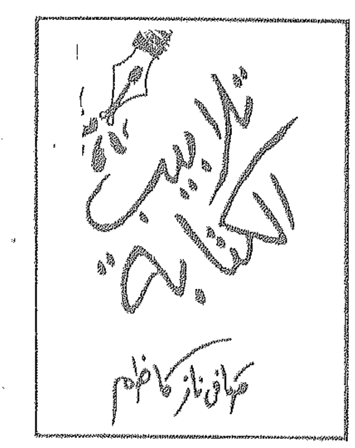
بقلم: د. جلال امين

لم اتعجب من كثرة ما كتب من تعليقات علي كتاب صافي ناز كاظم الأخير «تلابيب الكتابة» (كتاب الهلال، اكتوبر ١٩٩٤)، ولا من كثرة ماحظي به الكتاب من ثناء، فالكتاب جدير بهذا وذاك، ولكني تعجبت حقا من أن كل من كتب ليثني عليه، أكد علي صفة معينة في الكتاب وهي «الصدق». ليس هناك كاتب واحد ممن أشادوا بالكتاب لم يعبر عن إعجابه بصدق صافي ناز كاظم، فقلت لنفسي : «ياللهول! ألهذه الدرجة إذن يكذب سائر الكتاب حتي نفرح كل هذا الفرح بالعثور علي كاتبة صادقة واحدة، أهذا إذن هو ما نقرأ يوميا لبقية الكتاب : كذب مستمر، فلا نعثر علي الصدق إلا عند صافي ناز كاظم، أو ربما أيضا عند كاتب واحد آخر أو كاتبين آخرين ؟».

الاكتشاف مذهل حقا، ولكنه للاسف، فيما يبدو حقيقي. رحت اسأل نفسي لماذا كان الامر كذلك؟ فالكتاب الذين نقرأ لهم كثيرون، ونحن لا نصيح كلما قرأنا لهذا الكاتب او ذاك «انه كاتب صادق».. لابد إذن أن الكذب انواع كثيرة، ليس كلها واضحا او مكشوفا تماما. ولابد ان من اصعب الامور واندرها تجنب هذه الانواع جميعا، وهو فيما يبدو ما استطاعت صافي ناز كاظم تحقيقه.

● الكتابة بنصف قلم

فمن انواع «الكذب» وان كنا لا نصفه عادة بذلك، قول الحقيقة ناقصة، وهو ما تعود القضاء فى الغرب ان يطلب من الشهود الا يفعلوه، عندما يطلب منهم ان يقسموا ليس فقط بان يقولوا الحق بل





صافي ناز كاظم

«وكل الحق» قد يظن أن هذا النوع من الكذب هين، وان المهم فقط هو الا يقول المرء غير الحق، ولكن دعنا نتذكر كم يرتكب بعض كتابنا من جرائم يوميا، وكم يضللون الناس بارتكاب هذا الخطأ «الهين» وهو عدم قول الحق كاملا، او ماتسميه صافى ناز ببلاغة «الكتابة بنصف قلم»، والكلام بنصف لسان (ص ١٩٤) بل لعل هذا هو فى الواقع اكثر انواع الكذب شيوعا واكثر انواع التضليل فعالية، اذ ان قول عكس الحقيقة يكفى لاكتشافه معرفة ذلك الجزء من الحقيقة المضاد له، اما قول الحقيقة ناقصة فلا يكتشفه الا من يعرف الحقيقة كاملة او الاكثر اكتمالا.

والأمثلة على ذلك كثيرة فى الكتابة السياسية، كما لو طالب بعض الكتاب مثلا بمكافحة نوع معين من الارهاب دون ان يذكر انواعا اخرى، او بالتدخل لحماية السيادة الشرعية لحكومة ما مغمضا عينه عن الاعتداء على سيادة حكومة اخرى... الخ.

ولكن هذا النوع موجود ايضا بالطبع فى كتابة السيرة الذاتية، فمعظم من يكتبها لا يقول الا جزءا صغيرا من الحقيقة، فاذا وجدنا من هو على استعداد لقول الحقيقة كاملة، طرنا به فرحا تقول صافى ناز كاظم فى احدى مقطوعات كتابها «تلابيب الكتابة»، المحتوية على نتفة من سيرتها الذاتية، انها كانت تحب اباها حبا جما ولكنه كان يفضل اختها فاطمة عليها، وتصف ذلك بانه كان «اول حب فى حياتى من طرف واحد» (ص ١٦) اذن فصافى ناز مرت فى حياتها باكثر من حب من طرف واحد، فكم منا على استعداد للاعتراف بهذا ؟ مع انه لابد بالضرورة ان يكون اكثر شيوعا من الحب المتبادل.

هناك نوع آخر من الكذب يمكن

تسميته «الكذب بالكليشيهات» وهو نوع آخر لا تقع فيه صافى ناز فعندما يعكف بعض الكتاب اليساريين مثلا، على وصف فقراء الناس «بالبسطاء والكادحين» فهو يكرر كليشيها محفوظا، وهو وان كان لا يناقض الحقيقة فانه يحتوى على كذب من نوع آخر، صحيح ان هؤلاء الفقراء، بسطاء حقا وهم كادحون بلاشك، ولكن ليس هكذا يشعر الواحد منا بهم، ربما كان الامر كذلك عندما استخدم هذا الوصف قبل ان يتحول الى كليشيه، اما وقد اصبح كليشيها فالكاتب الذى يستخدمه لا يصف به شعوره الحقيقى بل يردد كالببغاء كلام غيره، ولا يمكن لأحد ان يصف الببغاء «بالصدق»، اما صافى ناز فلا تعرف الكليشيهات بالطبع، اى بالطبع والسليقة، وتنفر منها نفور السليم من الأجرب.

● الكتابة فيما لايهم.

بل ان هناك نوعا آخر من الكذب الذى لا تعرفه صافى ناز، وهو نوع، وان كان شائعا جدا، فليس من السهل اكتشافه على الفور وهو ما يمكن ان نصفه بانه إقدام الكاتب على الكتابة فيما لايهمه حقيقة، فانت قد تكتب الحق، وقد تكتب الحق كله، ولا تستخدم كليشيهات من اى نوع، ولكنك تكتب فى موضوع لا يهمك فى الحقيقة امره، وانما تتظاهر فقط بانه جدير بالكتابة، فتعلق على حادث لا قيمة له فى نظرك، او تذكر لبعض المسئولين مأثرة حقيقية دون ان تكون قد اثرت في نفسك، وان تساهم فى مهرجان من الكتابة لا يثير فى نفسك بهجة من اى نوع.

هذا ايضا لا تعرفه صافى ناز، فهى تكتب فى موضوع اذا احست فقط بالرغبة فى الكتابة فيه، والقارىء يدرك ذلك على الفور من اختيارها للموضوعات ومن طريقة معالجتها لها، ومن ثم يكتشف على الفور «كم هو نادر هذا الشىء! المسمى بالصدق!».

● الموضوعى والشخصى

ولكن ربما كان اهم جوانب الصدق عند صافى ناز هو ذلك الجانب الاكثر ندرة والاعظم قدرا، وهو فى رأيى الذى يعكس جزءا مهما من موهبتها كأديبة، وهو يقينها اللاشعورى بأن الامر «العام» لا تجوز الكتابة عنه الا عن طريق «الخاص»، انه اصرارها على ان التعبير عن اى قضية عامة يجب ان يمر باحساسها الخاص بهذه القضية لتوضيح الامر، انظر الى مربع صغير كتبته صافى ناز كاظم فى جريدة الاهرام ويكلى التى تصدر بالانجليزية (٩٤/١١/٢٤) وكان قد طلب اليها ان تكتب رأيها فيما يسمى «بالتطبيع» مع اسرائيل، والمربع لا يزيد على ثلاثمائة كلمة، فكيف تبدؤه صافى ناز؟ تبدؤه هكذا (والترجمة من عندى):

«ولدت فى سنة ١٩٣٧، الأمر الذى

يعنى اننى مازلت أذكر برتقال يافا، الذى كنا نشتريه فى طفولتنا.. كنا ونحن أطفال نعرف أن هذه البرتقالات اللذيذة تأتى من فلسطين، ومازلت أذكر أيضا، من سنوات طفولتى، الغارات الجوية في سنة ٤٧ و ٤٨، حين كنا نغنى (حياتنا فداؤك يافلسطين) . لقد جعلتنا هذه الغارات الجوية نعرف أن أرض العرب يجرى اغتصابها وان هذا العمل هو جريمة ترتكب ضد الانسانية وضد مثلنا العليا»

هكذا لاتعرف صافي ناز كيف تعبر عن رأيها فى قضية فلسطين والتطبيع الا بذكر ما كانت تشعر به فى طفولتها (فإذا تطلب الأمر أن تتذكر عمرها الحقيقى فلتذكره، ولم لا؟) . وهكذا تفعل صافى ناز دائما: العام يمر عن طريق الخاص، بل لا يصح التعبير عن العام الا عن طريق الخاص. بل يكاد يكون كل ماعدا هذا «كذبا»!.

وانى اصارح القارىء بأنى شيئا فشيئا أميل الى الاعتقاد بأن هذا التمييز بين العام والخاص بين «الموضوعى» و«الشخصى» تمييز مفتعل الى حد كبير، وكثيرا مايكون غير ضرورى وغير مفيد، بل انى عندما اجد المرة تلو المرة، ان تعبير بعض الكتاب، ومنهم صافى ناز كاظم، عن ادق تفاصيل حياتهم او مشاعرهم الخاصة، يجد كل هذا الصدى القوى فى نفسى، واجد ان هذا هو نفس الصدى الذى يحدث فى نفوس قراء آخرين كثيرين، اسأل نفسى: أين الخاص اذن وأين العام؟ الا نجد كلنا اننا نشعر نفس المشاعر، متى تطوع احدنا واستطاع أن يعبر عن نفسه بدقة وصدق؟

واذا كان الأمر كذلك الا يعنى هذا اننا متشابهون أكثر كثيرا مما نظن؟ فقط هناك من يستطيع أن يعبر عن مشاعره (ومشاعرنا) بأفصح وأوضح مما يستطيع الآخرون؟

لماذا اذن نخشى الى هذا الحد ان نكون «شخصيين» ونسعى دائما الى مايسمى «بالموضوعية»، بينما الأمران متقاربان الى هذه الدرجة؟

عندما خطر لى ذلك تذكرت وصف صافى ناز لمختلف الحقب فى عمرها فعبرت عن كل حقبة بلون من الالوان، فهى تصف الأربعينيات بأنها برتقالية، والخمسينيات، بأنها زرقاء لازوردية، والستينيات بأنها حمراء.. الخ.. وسألت نفسى: ما الأمر اذا اتضح ان الأربعينيات هى فى الحقيقة برتقالية كما تقول صافى ناز؟

● اللغة الصادقة واللغة الكاذبة :

لا نهاية اذن لما يمكن أن يستخرجه المرء من كتاب «تلابيب الكتابة» ولكننى لابد ان اشير الى صدقها ايضا فى استخدام اللغة، فى احدى قطع الكتاب التى تكتب

فيها عن «محمد اقبال شاعر الهند المسلمة» تطرق كلامها الى وصف بعض النساء الاديبات اللاتى اجتمعن فى القاهرة للاحتفال بذكرى اقبال (وبالمناسبة، هى تقول: «لقد كنت حريصة على حضور هذا الاحتفال برغم مايكتنف مشروع الخروج من المنزل من مشاق وأهوال» - انظر مرة اخرى الى خلطها المقبول تماما والمشروع تماما فى نظرى بين الخاص والعام) – فتقول عن هؤلاء السيدات الاديبات «من الذى يمكن ان يسكت النساء الاديبات اللاتى حضرن لأخذ راحتهن فى الكلام مع بعضهن» (ص ١٥١) «فأن يأخذ المرء راحته» تعبير دارج فى العامية المصرية ولاينتمى للفصحى، ولكنه جميل ومعبر جدا عما تريد صافى ناز ان تقوله فاذا هى تستبقيه ولكن تخضعه لقواعد اللغة فتضيف نون النسوة غير المستخدمة فى العامية. والنتيجة فى نظرى ناجحة وموفقة تماما، أليس هذا بدوره نوعا من «الصدق»؟

والكتاب حافل بالامثلة المشابهة ولكن يكفى مثال واحد آخر. تتغزل فيه صافى ناز فى مدينة القاهرة، وتصف فيه مايجرى من اعتداءات على جمالها ونظافتها. بأن هناك من يشد ضفائر القاهرة، «يشدون ضفائرك واسكت؟» (ص٢٠١) ولكنها تخاطب القاهرة قائلة «أنت ياقاهرة رائعة وتذوبين فتنة وأصالة فلا يهمك» وقولها «لايهمك» غير صحيح طبقا لقواعد اللغة الفصحى، ولكنه صحيح وجميل باللغة الدارجة، الصحيح بالفصحى ان تقول «لاتهتمى» ولكن هى لاتريد الا ان تقول «لايهمك» اذ هكذا نعبر فى حياتنا عن الشعور بعدم الاهتمام.

واذا أرادت صافى ناز ان تستخدم كلمة اجنبية الاصل مثل «نوستالجيا» للتعبير عن الحنين الى الماضى، أو ان تسمى كتابا لها «رومانتيكيات» لانها ترى ان الكتاب ليس الا هذا، فعلت على الرغم من ان موقفها الايديولوجى المعروف قد يظن انه يمنعها من ذلك.

●●●

فى ضوء كل ماتقدم، عندما يحاول احد الادباء المعروفين أن يصنف القطع التى يتكون منها كتاب «تلابيب الكتابة» هل هى قصص ام اشعار ام مقالات ام سيرة ذاتية .. الخ؟ فيستخدم هذا التعبير الفظ والغليظ والمترجم والخاطىء لغويا والخالى من اى معنى:

«كتابة غير نوعية» أكاد ارتعد سخطا وغضبا ولكنى افهم بوضوح تام لماذا يتعجب كل هؤلاء الكتاب كل هذا العجب من صدق صافى ناز كاظم.



بقلم : كمال النجمى

● تكثر الآن شكوى الناس من عصابات «المافيا» التى اكثرت الفساد في البلاد ، واغتنت غنى سريعا فاحشا ، ومثل هؤلاء يسمون بالسّفلة – بفتح وتشديد السين وكسر الفاء وفتح اللام وكذلك بكسر وتشديد السين وسكون الفاء – وتستعمل للمفرد والجمع ، فيقال : هذا سفلة ، وهؤلاء سفلة ، وقال عمرو بن العاص : «موت مائة من العلية ، خير من ارتفاع سفلة واحد» !..

● كثر استعمال كلمة «العميد» .. واشهر عميد في الأدب هو طه حسين ، وإنما لقبوه بالعميد لانه كان عميدا لكلية الآداب .. والعميد في الجيش رتبة فوق العقيد ودون اللواء .. والعميد هو «السيد» وهو ايضا العاشق المتيم وقد لعب الشاعر ابو تمام قديما بمعنى «العميد» السيد ، والعاشق فقال فى الغزل :

من كل سابغة الشباب اذا بدت

تركت «عميد» القريتين «عميدا»

اى صار السيد عاشقا !

● تقول : لم أفعل هذا الأمر قط ، اى لم افعله في الماضى مطلقا .. وتقول : لن افعل هذا ابدا .. اى لن أفعله الآن وفى المستقبل .. وقط تستعمل لما مضى من الزمان ، و«ابدا» لما يجيء ..

● في الإذاعة والتليفزيون مازالوا يقولون : نقدم هذه الفقرة – بفتح الفاء – والصواب كسرها ، ويقولون : نقدم هذه الفقرات ، بفتح الفاء والقاف ، والصواب كسر الفاء وسكون القاف أو فتحها .

● تقول الصحف : إن الارهابيين القتلة يضعون اقنعة علي وجوههم ، وانما القناع غطاء الرأس ، أما غطاء الوجه فهو اللثام ، ويرتكب الارهابى جريمته وهو ملثم ، والنقاب والحجاب والبرقع من أغطية الوجه أيضا ، ولكن للنساء ، وإن كان بعض الارهابيين يتسترون بالنقاب أحيانا ! ..

البيان

والطريق المهجور (٢)

بقلم : د. محمود الطناحى

وقفت فى المقال السابق عند أسباب التردّى فى الكتابة ومجافاة حُسْن البيان وجمال العبارة ، وقلت إن ذلك يرجع إلى أسباب كثيرة ، أرجأت الحديث عنها إلى هذا المقال .

وبدءة ذى بدء لا أحب لك أيها القارىء العزيز أن تقول كما يقولون : إنها طبيعة العصر ، وسرعة إيقاع الحياة ، لايدعان للكاتب فرصة لأن يحسن ويزين ويتأنق ، كما أنى لا أرضى لك أيها الشاب المبتدىء أن تصدق ما يقولونه من أن لغتنا العربية هى لغة الخيل والليل والبيداء ، وأن زمانها قد راح وولّى ، وأن هذا عصر الكمبيوتر ، فافسحوا له الطريق، لا أحب هذا لقارئى ولا أرضاه له.

وذلك لأن حسن البيان قيمة جمالية ، والقيم الجمالية باقية ثابتة ، لاتتغير بتغير الأيام وتبّدل الأحوال ، والفطر السوية تطرب للكلمة الحلوة ، كما تطرب لهديل الحمام وزقزقة العصافير ، وحفيف الشجر فى ليلة طيبة الهواء ، والعطر الفواح ينعشك سواء ركبت جملاً أو طائرة ، ولازلنا مع تغير الأصوات وتحولات الموسيقى نستقبل رمضان بأغنية أحمد عبدالقادر «وحوى يا وحوى» ، كما نستقبل العيد بشدو أم كلثوم «ياليلة العيد أنستينا» و«حبيبى يسعد أوقاته» وإن كانت هذه قد قيلت فى عيد جلوس «فاروق » ملك مصر ، ولا أظن أنه سيأتى يوم لايطرب الناس فيه لصوت الشيخ مصطفى إسماعيل وأم كلثوم ومحمد عبدالوهاب ، إن الأنغام متوارثة فى الأنفس ، والجمال مصون فى تلافيف القلوب ، والطرب مركوز فى الطباع، فلايخدعنك عن الحق



غلبةُ الباطل، ولايزهدنك فى الطيِّب كثرة الخبيث .

ثم أعود بك أيها القارىء الكريم إلى أسباب محنتنا فيما نكتب وفيما نقول ، وقد جمعت لك أسباباً شتى ، ولعلك جامع إليها أسباباً أخرى بصائب نظرك ، وحُسْن تَأَتِّيك، وَتهدِّيك إلى مالم أهتد إليه .

أولا : ذهاب الكبار بالموت أو بالملل أو بالمصانعة ، والموت لاَمَرَدَّ له ولا حيلة فيه ، وبموت الكبار يضيع الصغار ويذهب العلم، أخرج البخارى عن عبدالله بن عمرو بن العاص ، قال : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : «إن الله لايقبض العلم انتزاعاً ينتزعه من العباد ولكن يقبض العلم بقبض العلماء حتى إذا لم يبق عالماً اتخذ الناس رؤوساً جهالا فسئلوا فأفتوا بغير علم فضلوا وأضلوا» صحيح البخارى (باب كيف يقبض العلم ، من كتاب العلم) ٣٦/١ .

أما الملل فهو من كواذب الأخلاق ، كما جاء عن عمرو بن العاص رضى الله عنه ، على أن بعض كبار أدبائنا معذورون فيما دفعوا إليه من الملل ، لما يرونه من فساد لم ينشأوا عليه ، ولما حاق بهم من أذى أضيروا منه .

الأضواء الخادعة

وأما المصانعة فهى داء خبيث ، لا معذرة له ولا مسامحة فيه ، وبالمصانعة هذه خاض بعض كبارنا فيما يهزل به مدعو الأدب والحداثة ، وكأن هؤلاء الكبار خشوا على أنفسهم آفة النسيان ، وأرادوا أن يكونوا ظاهرين فى الأرض ، وكأنهم يقولون : لأن نكون فى جلبة الأضواء خير من أن نكون فى صمت الظلام ، وهم يعلمون فى دخيلة أنفسهم أن هذه الأضواء خادعة ، وأن مدَّها منقطع ، لأن مُوَلِّدَها ضعيف ، ولا ينقضى عجبى من بعض هؤلاء الكبار ، وهم من تلاميذ طه حسين وأمين الخولى وأحمد أمين ومصطفى السقا وإبراهيم أنيس ، وبقية هذا الجيل العظيم ، كيف يسكتون على هذا العبث ، بل كيفَ يتعاملون معه ويحضرونه ويقدمونه ، بل ويدافعون عنه ، وهم يعلمون باليقين الذى لايدخله شك أنه لاطائل تحته ولا غناء فيه .

ثانيا : قلة المحصول اللغوى عند

الكُتَّاب ، والقلة تغرى بالقلة ، والفقر يقود إلى الفقر (وهذا كلام موزون وقع لى اتفاقاً من غير قصد كما ترى) ، ولو تأملت ما يكتبه كثير من الأدباء الآن لوجدته يدور حول طائفة محدودة من أبنية الاسماء والأفعال والحروف ، مع العجز عن تحريكها والتصرف فيها وفق قوانين العربية التى حدثتك عنها فى المقال السابق، وإنما هى أبنية وأدوات ترص رصا ، بلا دم ولا روح ، وكأنها الدمى ، وكأن ذلك الأديب يكتب بلغة أجنبية ليس له بها أنس ، ولا يشده إليها تاريخ وموروث.

وليس يخفى أن قلة المحصول اللغوى والعجز عن التصرف فى الكلام إنما يرجعان إلى قلة القراءة وضعف الزاد ، فالأديب لكى يكتب أدباً عاليا جميلا لابد أن يكون على صلة لاتنقطع بالقراءة ، وأن يجعل من يومه نصيبا مفروضا للمراجعة والاستزادة ، فالإبداع - كما يقال فى هذه الأيام - لابد له من مدد ، والمدد ليس له إلا طريق واحد ، هو القراءة الرشيدة المستمرة ، ثم التأمل ، وتقرأ فى كتب التراجم والطبقات أن العالم الفلانى صنف الكتاب الفلانى بعد أن قرأ له كذا كتابا ، فالصالحى الشامى المتوفى سنة (٩٤٢) يذكر أنه ألف كتابه «سبل الهدى والرشاد فى سيرة خير العباد» من أكثر من ثلاثمائة كتاب ، وروى عن إمام الحرمين الجوينى المتوفى سنة (٤٧٨) ، أنه قال : «ما تكلمت فى علم الكلام كلمة حتى حفظت من كلام القاضى أبى بكر وحده اثنى عشر ألف ورقة» طبقات الشافعية الكبرى لابن السبكى ١٨٥/٥ ، وأبوبكر فى هذا النص هو محمد بن الطيب الباقلانى ، من كبار المتكلمين الأشاعرة ، وصاحب «إعجاز القرآن» ، فهذا أثر القاضى أبى بكر وحده فى محفوظ إمام الحرمين ، فكيف يكون أثر العلماء الآخرين؟

لكن الملاحظ والمشاهد الآن أن الأدباء يتكلمون أكثر مما يقرأون ، وأن ما تقرأه من مصطلحات فى القصة والرواية والشعر والنقد ، إنما هى مسموعات ، تتردد فى الندوات ، يتلقفها بعض من بعض ، ولا خير فى ذلك كله ، فقد قال ابن قيم الجوزية : «من لم تنفعه عينه لم تنفعه أذنه» .

ثالثا : تسويغ العجز باصطناع نظريات تمهد له وتسانده ، وفى ذلك الطريق جاءت مغالطات شتى ، وجاء خداع كثير ، فقيل مثلا : إن العناية بتحسين العبارة أصباغ وزخارف ، وأنها

تكون على حساب المعاني والأفكار ، وأن التفكير والموضوعية يأبيان الزخارف والأصباغ ، وأن غايتهما الحقائق ليس غير وقد تبع ذلك التفرقة بين الأسلوب الأدبى والأسلوب العلمى ، تفرقة تفضى فى نهاية الأمر إلى التهوين من الأسلوب الأدبى ، ووصف من يحسن البيان بأن كلامه «كلام إنشا» ، وقولهم فى سياق المدح : إن فلانا يكتب كما يتكلم .

وقيل أيضا : لاينبغى التعامل بالكلام المأثور ، حتى لايجد القارىء نفسه يتعامل فى المنزل والشارع بلغة ، وفى الكتاب بلغة الشعر الجاهلى ، وأننا يجب أن نصطنع لغة تقرب الفجوة بين الشارع والكتاب ، وهذا كلام غير صحيح - فضلا عما فيه من لعب وخداع - لأن هذه الفجوة لابد أن تكون قائمة وثابتة ، ففى كل لغات الدنيا فرق بين لغة العامة ولغة الخاصة (وانظر مقالتى عن الشيخ الشعراوى واللغة - الهلال فبراير ١٩٩٤ ، وتقديمى لكتاب الأستاذ محمود رءوف أبو سعدة : من إعجاز القرآن - دار الهلال ١٩٩٤) . وقيل أيضا : إن أحسن الأساليب هو مالايحتاج معه القارىء إلى مراجعة معجم ، وهذا مما يفتتن به الشباب المبتدءون ، والكلام مقلوب ، والقضية معكوسة ، فاننا إذا لم نراجع لبعض ما نكتب شيئا من المعاجم فإننا نكون قد وقعنا فى حمأة العامية والكلام السوقى واستوى فى ذلك عالمنا وجاهلنا . ولماذا كانت المعاجم ، ولأى غاية وضعت ؟ .

حسن البيان

ولقد كان من أشنع الخطأ هنا وأغلظه: الخلط بين المحسنات اللفظية وتحسين العبارة ، وبينهما فرق لايخفى، فالمحسنات اللفظية هى أنماط تعبيرية محصورة فى قواعد محددة بشواهد معيّنة، أما تحسين العبارة الذى هو البيان، فمجاله واسع رحب ، وهو قائم على أسباب كثيرة ، من الغنى اللغوىّ ، واختيار الأبنية الشاعرة المتجانسة ، من الاسماء والأفعال والأدوات وإحكام بناء الجمل وحسن تنسيقها ، وإشاعة الألفة بينها ، وقدرة الكاتب فى ذلك كله على أن ينشىء علاقة أنس بين قارئه وبين ما يكتب ، إن الكاتب المبين يجعلنا نحب بعض الكلمات ونعشقها ، ترى هذا فى أسلوب الجاحظ وأبى حيان التوحيدى (إذا نسى مشاكله النفسية) ومصطفى صادق الرافعى ، ومحمود محمد شاكر .

وحسن البيان لايمنع من الالمام بهذه المحسنات اللفظية إذا جرت على قلم

الكاتب فى حاق موضعها غير متكلّفة ولا مستكرهة .

على أن هذه المحسنات اللفظية ليست سيئة السمعة ، على نحو ما يلقيه بعض أساتذة البلاغة على طلبتهم ، وأنها قائمة على التكلف والتزييف ، إن المحسنات اللفظية باب ضخم من أبواب الجمال فى البيان العربى ، وما يجىء منها متكلفاً يعاب ويذم ، كما يعاب التكلف فى كل شىء ويذم ، وكيف تعاب المحسنات اللفظية جملة ، وقد جاء منها فى كلام ربنا عز وجل وكلام نبيه صلى الله عليه وسلم وكلام العرب وأشعارها ، قدر صالح ، ألم تقرأ قوله تعالى : (وهم ينهون عنه وينأون عنه) الأنعام ٢٦ ، وقوله تباركت أسماؤه : (وجئتك من سبأ بنبأ يقين) النمل ٢٢، ثم انظر « المجازات النبوية» للشريف الرضىّ وشعر أبى تمام على وجه الخصوص .

إن كثيرا من شواهد التورية والجناس تحدث إمتاعاً للنفس لامزيد عليه ، فضلاً عما يستخرجه بعضها من أسباب الضحك والبهجة ، وكثير من نكاتنا المصرية تجرى على هذا الباب ، ولولا الجِدُّ الذى نحن فيه لأمتعتك بشىء منها .

وكأن هذه السمعة السيئة للمحسنات اللفظية قد استقرت عند بعض الناس - وهذا هو البلاء العظيم - فقد سمعت أحد الأساتذة فى محاضرة له ، وقد جاء على لسانه شىء من هذه المحسنات فغمغم بعض الجالسين ، فقطع المحاضر كلامه كالملسوع، وقال: «لا والله ، دى جت كده، غصب عنى!» وكأنه يبرأ من عيب يخشى أن يلحق به عاره .

وأقرأ لبعض النقاد ، وأسمع لبعضهم فيما يذاع من ندواتهم تنفيراً شديداً من هذا اللون الأدبى ، وتحذيراً للشباب منه ، فلا أملك إلا أن أتلو قول الله تعالى : (الذين يبخلون ويأمرون الناس بالبخل) النساء ٣٧ ، والحديد ٢٤ .

رابعا : اقترن بتسويغ العجز عن جمال البيان . السخرية منه والإزراء بقائله ، على ما قال تعالى : (وإذ لم يهتدوا به فسيقولون هذا إفك قديم) الأحقاف ١١، أو كما قال أبو على الفارسى : «من عرف ألف ومن جهل استوحش» الأشباه والنظائر النحوية للسيوطى ٤٦٤/٣ .

ومن أعجب العجب أن أكثر من يسخرون من البيان الآن هم بعض أساتذة العربية الذين يدرسونها فى الجامعات (نحوا وأدبا وبلاغة) وأرجو من قارئى العزيز أن يأذن لى مرة واحدة - إن شاء الله - بذكر بعض التجارب الخاصة ، واستعمال ضمير المتكلم :

بين الدعابة والسخرية !

لى صديقان أحدهما طبيب والآخر صيدلى ، يحبان الأدب حبا جما ،

ويحرصان على قراءة ما أكتب ، ويطربان جدا لما أجتهد فيه من ضروب البيان وتحسين العبارة ، وعلى الجانب الآخر يقرأ بعض زملائي من أساتذة العربية هذا الذي أكتب ، فيداعبونني بمثل قولهم : إيه الكلام ده ؟ إيه الأساليب دى ؟ ألفاظك كلها كلاكيع ! وأعلم يقينا أنه لولا المحبة لاستحالت هذه الدعابة سخرية لاذعة وإزراءً شديدا ، ودعيت منذ خمس سنوات إلى ندوة عن «مستقبل التعليم فى مصر» أقامها مشكوراً مأجورا نادى أعضاء هيئة التدريس بجامعة أسيوط ، وقدمت بحثاً عنوانه : «استثمار التراث فى تدريس النحو العربى» قدمت له بمقدمة أدرتها على شيء من البيان فتح الله به علىَّ فتحاً، وقد طرب له كثير من الحاضرين ، وكان أكثرهم من الشباب المعيدين والمدرسين المساعدين بكليات الطب والهندسة والعلوم والتجارة ، وأخذ هؤلاء الشباب يلاحقونني فيما بين الجلسات ، يطلبون المشورة والدلالة على كتب العربية التى يقرءون فيها مثل هذا الكلام الذى جرى على لسانى . أما أساتذة العربية الذين حضروا الندوة - ومنهم كبار فى السن والدرجة - فقد سخروا منى سخرية شديدة ، أعلنوها ولم يكتموها ، وكان بعضهم يناديني هكذا : تعال يابتاع التراث ، قول يابتاع التراث ، أزيك يا بتاع التراث ! (لكنى أشهد فى تلك الأيام أن الأستاذ الدكتور حامد عمار - وكنت قد اختلفت معه فى هذه الندوة - قال لى ونحن فى القطار من أسيوط إلى القاهرة بالحرف الواحد : يا أستاذ اثبت على ما أنت عليه ، فإنى سعيد أن أرى إنساناً يتحدث عن لغته وتراثه بهذه الحماسة) وهذا إنصاف من الرجل ، وهو شأن الكبار ، أما الصغار فما أجرأهم على لغتهم وعلى تاريخهم ، ومهما يكن من أمر فإنه من العار أن يذم الناس مذهبهم ، ويهجِّنوا طريقهم ، هل تعرف طبيبا يذم مهنة الطب ؟ وهل تجد مهندساً يحتقر حرفة الهندسة ؟ قد يشكوان إرهاقاً أو أعباءً ، أما أن يكون ذم ومعابة فلا .

وقد انتقلت سخرية الأساتذة إلى تلاميذهم من معلمى العربية فى مدارسنا الآن : سأل مدرس اللغة العربية التلاميذ فى الثانوية العامة عن مرادف لعبارة «رغد العيش» فأجاب ابنى «بُلَهْنِية» فضحك المدرس ضحكة عالية وسخر منه قائلا : «إيه ياخوية؟» وحمدت الله أن وقف المدرس العابث بالسخرية عند هذا الحد ، فإن لهذا التركيب الذى نطق به ذلك المدرس تكملة سوقية يعرفها أهل السخرية ، ولعله قالها وكتمها ابنى عنى !

أرأيت أيها القارىء العزيز ؟ إنه أمر محير فعلا ، وهو يحتاج إلى محلل نفسى لا إلى كاتب مثلى .

خامسا : الكسل والإخلاء إلى الراحة: أعرف نفراً من زملائى الجامعيين ، أعرف نشأتهم العربية الأصيلة ، وأقرأ لبعضهم شعرا عذب النغم، فصيح الأداء ، آسر النغمة ، وأحاورهم فأقع منهم على كل لطيفة ودقيقة من الفطنة والقول الحسن ولكنهم إذا كتبوا قرأت كلاماً خفيفاً يخدعك عن حقيقة أمرهم وما عندهم من العلم الأدب ، ولا تفسير لذلك عندى إلا الكسل وطلب الخفة ، و«طلب الخفة» مطلب نحوى ، ولكنه لايحمد فى الأدب والبيان .

* * *

ويبقى أن أقول : إن إهمال البيان والتأنق فى الكلام وتحسين العبارة قد أدى إلى هجر كثير من أبواب النحو ، وقلة استعمال بعضها فى كتابات الكاتبين الآن مثل البدل ، وبخاصة بدل البعض وبدل الاشتمال و«كان» التامة فى مثل قوله تعالى : (وإن كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة) البقرة ٢٨٠ ، و«كان» الزائدة فى نحو : ما كان أغناك عن هذا ، وقول قتيلة بنت النضر بن الحارث ، تخاطب رسول الله صلى الله عليه وسلم :

ما كان ضرك لو مننت وربما
منَّ الفتى وهو المغيظ المحنق

واسم الفاعل واسم المفعول العاملان فى التركيب ، والمصدر الميمى والمصدر المؤول ، وبعض جموع التكسير الفصيحة ، وزيادة الباء فى خبر «ليس» وفى خبر «ما» مع كثرة ذلك فى القرآن وكلام الفصحاء ، ولا يزال ذلك يجرى على ألسنة الناس فى الخطاب اليومى فى السعودية والكويت ، يقولون : ما أنا بمبطى عليك ، وما أنا بناسى كلامك .

ومما أهمل أيضا المفعول المطلق المؤكد للفعل ، فأنت لاتكاد تقرأ لكاتب يقول : كلمته كلاماً ، من غير أن يضيف إليه وصفاً ، فيقول كلاماً شديدا ونحوه ، مع مجيء ذلك بكثرة فى الفصيح ، ومنه قوله تعالى : (رأيت المنافقين يصدون عنك صدودا) النساء ٦١ ، ومن الغريب أن هذا المفعول المطلق مستعمل بكثرة فى عاميتنا المصرية ، تقول : أكلت أكل - شربت شرب ... نمت نوم ... الأهلى لعب لعب .

ومن ذلك باب تعدى الأفعال بنفسها أو بحرف الجر ، مثل شكرته وشكرت له ، ونصحته ونصحت له ، فلا يكاد الكتاب يستعملون إلا الأول .... إلى أبواب نحوية أخرى كثيرة أهملت وعطلت .

على أن من أبواب النحو التى كادت تختفى الآن تماما ، باب التوكيد اللفظى - وهو إعادة الكلمة بلفظها - والاستغناء عنه بالتوكيد المعنوى ، وهو التوكيد بالنفس أو بالعين أو بكل وجميع ، مع أن التوكيد اللفظى أوسع مجالاً من التوكيد المعنوى ،

كما قال علم الدين اللورقى الأندلسى المتوفى سنة ٦٦١، قال : «لأنه يدخل فى المفردات الثلاث – يعنى الاسم والفعل والحرف – وفى الجمل ، ولا يتقيد بمظهر أو مضمر ، معرفة أو نكرة ، بل يجوز مطلقا» الأشباه والنظائر النحوية ٢/٢٢٩

ولعل الذى زهد الناس فى أيامنا فى استعمال التوكيد اللفظى ، هو ما تلقوه في دراسة النحو ، من مثل : جاء جاء محمد ، أو جاء محمد محمد ، وهذه أمثلة تعليمية ، وفى مثل هذا يقول سيبويه كثيرا : «وهو تمثيل ولا يتكلم به» ، ويقول ابن جنى : «التمثيل للصناعة ليس ببناء معتمد» الخصائص ٣/٩٧ ، ولو التمس معلمو النحو أمثلة التوكيد اللفظى من الكلام الفصيح لوجدوا منه أمثلة ذوات عدد تغرى باستعماله واعتياده ، من نحو قوله تعالى : (كلا إذا دكت الأرض دكا دكا . وجاء ربك والملك صفا صفا) الفجر ٢١، ٢٢، ومن نحْو قول عروة بن أذينة :

لقد علمت وما الإشراف من خلقى
أن الذى هو رزقى سوف يأتينى

أسعى له فيعنينى تطلبه
ولو قعدت أتانى لايعنِّينى

وكل حظ امرىء دونى سيأخذه
لابد لابد أن يحتازه دونى

ولعدم إلف الناس الآن لهذا التوكيد اللفظى يظن بعض من يقع إليه شىء منه أنه من باب التكرار الخاطىء ، كتبت مرة مقالاً بإحدى المجلات ، وكنت قد كتبت فيه هذه العبارة «والكلام هنا طويل طويل» وحين قرأته مطبوعا وجدت «طويل» مرة واحدة ، فأيقنت أن الأخ مصفف الحروف حذف الثانية لأنه ظنها تكرارا منى من باب السهو ، وعذره فى ذلك واضح ، لانه لم يتعود مثل هذا التوكيد اللفظى فيما يقدم له من كتابات ، وعلى ذلك فإننى أنصح من يستعمل التوكيد اللفظى أن يستعمل اللفظ ثلاث مرات لا مرتين ، فإن ذلك أبعد من مظنة التكرار وأنفى للبس .

★ ★ ★

وبعد : فإنى أخشى أن تكون هذه الحقبة التى نعيشها هى أسوأ الحقب التى مرت بها العربية والبيان العربى . فإن اللغات تنتعش أو تذوى باحترام أهلها لها وممارستهم لها ، وما أظن لغتنا العربية فيما يسمونه – خطأً وتسرعاً بعصور الانحطاط الأدبى – وهو العصر العثمانى – لا أظنها فى تلك الأيام إلا أحسن حالاً ، وأجمل بياناً مما هى عليه الآن .

والرثاء كل الرثاء لشباب هذه الأيام الذين يخدعون عن تاريخهم وعن لغتهم فيما يقرأون وفيما يسمعون .

أما أنا وأنت ومن يجرى معنا فى حب العربية والبيان العربى فليس لنا إلا الصبر نعتصم به ونفزع إليه ، حتى يكشف الله الكربة ، ويزيلِ الغمة ، ويرد الغربة :

مافى الصِّحاب أخو وجد نطارحه
حديث نجْدٍ ولاصبٌّ نجاريه



من تاريخنا الأدبى

الثقافة بين الزيات وأحمد أمين

بقلم : د. محمد رجب البيومى

من السهل اليسير أن يتحدث الكاتب عن طه حسين وزكى مبارك والمازنى والعقاد فى علاقاتهم الأدبية

بزملائهم ، لأن هؤلاء جميعا لا يكتمون عن القراء ما فى نفوسهم ، فإذا أحبوا أعلنوا الود الخالص ، وإذا خاصموا شبوا النار المحرقة دون مبالاة ، ولكن الأحمدين الكبيرين ، أحمد حسن الزيات وأحمد أمين من طراز خلقى نادر ، طراز يكتم المواجد، ويكظم الشجون ، فلا يتحدث إلا بحذر شديد، وسلوكهما الشخصى يفصح عن هذا التحفظ المتحرز .



احمد حسن الزيات

لذلك يحتـــــاج الكاتب بإزائهما إلى تدبر شديد فى التفسير والتعليل والاستنباط، وكلاهما فى صميم اتجاهه النفسى يعتقد أنه رجل دين قبل أن يكون صاحب قلم، ويرعى من أسباب المجاملة والمداراة والصفح والإغضاء ما يحمد له فى دنيا تمتلىء بالمشاحنة والصيال ، وقد اصطحبا معا صديقين حميمين أكثر من عشرين عاما ، ثم نزع الشيطان بينهما فوهنت الصحبة وتكدر الأفق بغيم أسود متكاثف ، ولم يكن فى استطاعتهما أن يكتما ما يجدان عن القراء مع تحفظهما البالغ ، فتركا صفحة خالبة من صفحات المنافسة الحذرة المتيقظة ، وفى قراءة هذه الصفحة ما يمتع ويروق .

لقد كان الرجلان زميلين فى لجنة التأليف والترجمة والنشر منذ إنشائها ، وقد أخرجت اللجنة للأستاذ الزيات ترجمتيه لروفائيل وآلام فرتر فى طبعات متوالية ، لأن هاتين القصتين الفريدتين لاقتا من إقبال القراء ما جعلهما امتدادا قويا مثمرا لروائع المنفلوطى الخالدة فى قصص مجدولين والفضيلة والشاعر وفى سبيل التاج والعبرات ، ثم رأى الأستاذ الزيات أن يصدر مجلة «الرسالة» ، أصدرها بماله وجهده وصبره . وكان من الطبيعى أن يستعين فى تحرير المجلة الأدبية الراقية بزملائه الكبار من أعضاء لجنة التاليف والترجمة والنشر وفى طليعتهم أحمد أمين ومحمد فريد أبو حديد وعبد الحميد العبادى ومحمد عوض محمد وعبد الوهاب عزام وأحمد زكى ومحمد عبد الله عنان ، فأشرقت الرسالة بآثارهم الرائعة ، وصادفت من إقبال القراء ما جاز مدى الظن ، حيث أجمعت الأقطار العربية مشرقا ومغربا على الاحتفاء بها ، والتلهف عليها ، بحيث أصبحت جامعة عليا لذوى الفكر فى العالم العربى ، وقد أضاف الزيات الى تحرير المجلة نفرا فى أعيان الأدب غير أعضاء اللجنة مثل مصطفى صادق الرافعى وعبد العزيز البشرى وعبد الرحمن شكرى وتوفيق الحكيم وابراهيم عبد القادر المازنى ثم العقاد فيما بعد ، هذا الى كوكبة من أدباء الشبان يحتلون الصف الثانى بعد هؤلاء ، ولم يلبثوا أن يكونوا حلقة تالية لا تبعد كثيرا عن مستوى الأساتذة الكبار ومن هؤلاء محمود الخفيف ومحمد سعيد

العريان وعلى الطنطاوى ومحمود محمد شاكر وسيد قطب وعبد المنعم خلاف ومن لا نستطيع أن نحصيهم فى هذا المجال ، وبهؤلاء وأولئك بلغت الرسالة الذروة التى لا تطال ، وأصبحت تطبع خمسة عشر ألفا من الأعداد ، وهو رقم خطير بالنسبة الى المجلات الأدبية فى أوائل الثلاثينيات ، وكان الكتاب من أعضاء اللجنة يكتبون دون أجر، اعتقادا منهم أن الأدب لايربح، وصاحبه مجاهد فدائى ، ولكن الزيات بعد ثلاثة أعوام من صدور الرسالة قد اشترى عمارة ، واكترى مطبعة خاصة به، وحاز أرضا ذات مساحة كبيرة فى بلده ، فمن أين أتى ذلك كله :

وقفة جريئة

لقد اجتمع الأستاذ أحمد أمين بزملائة من أعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ليعلمهم أن جهدهم الأدبى لابد أن يكون ذا محصول مادى ، وأن الرسالة قد تأسست بجهودهم الدائبة ، وليس الزيات غير واحد فقط ، وإن شارك بمقاله الافتتاحى وإشرافه التحريرى ، فلذلك جزاؤه المحدود ، وقدره المعدود ، أما أن تكون الرسالة ملكا خالصا له ، وأما أن يكون أعضاء اللجنة متبرعين فقط غير منتفعين، فهذا ما لا يرضى الصديق ، ولا يقنع المحايد ، ولابد من وقفة جريئة يتم بها الاشراف التام على الطبع والتوزيع والعائد والمرتجع ، ثم يعطى كل كاتب حقه المادى دون إجحاف .

واجتمع الزيات بزملائه فى لجنة التأليف والترجمة والنشر ليقرروا أن كُتَّاب الصف الأول فى مجلة الرسالة هم أصحابها جميعا ، ولن يكون الاشراف على التحرير خاصا بالزيات وحده بل تؤلف للتحرير لجنة تكون من أحمد زكى وفريد أبى حديد ومحمد عوض محمد وأحمد أمين والزيات ، على أن يكون للزيات مرتب معلوم بالنسبة للإشراف الإدارى ، ثم تخصم بعد ذلك تكاليف الطبع والتوزيع ، ويقسم الربح على الأعضاء بالتساوى ، وقد أظهر الزيات رضاه المبدئى ، ولكنه لم ينس أنه هو الذى أسس المجلة ، وتحمل مجازفة إصدارها غير واثق بما سيجنى من ربح ، كما أن أعضاء اللجنة ليسوا كل شىء فى التحرير فأدباء العالم العربى يرفدون المجلة بما يغنى غناءهم دون خسران ! لم ينس الزيات ذلك ، ولكنه أعلن موافقته المبدئية، ومرت الأشهر وتطلع الأعضاء للربح المنتظر ، ولكن الزيات يقدم من الحساب مالا يصدقونه ، وهو وحده أدرى بتكاليف الطبع والتوزيع ، فوقف الاستاذ أحمد أمين حائرا أمام مايرى !! ثم شاء أن

ينسحب من التحرير وتابعه أكثر زملائه ، فصدرت الرسالة قرابة عام ونصف دون أن تجد المساهمة المنتظرة من الزملاء ، وكأنهم كانوا يعتقدون أن الفراغ سيمتد، ولن يجد الزيات وقودا يكفى ، وزادا يشبع، فتتوقف الرسالة عن الصدور ، وقد نسوا أنهم ليسوا كل الكاتبين ، وأن أمثال العقاد والمازنى وشكرى وتوفيق الحكيم وساطع الحصرى واسعاف النشاشيبى واسماعيل مظهر ومحمود تيمور وبشر فارس يوالون الرسالة أسبوعيا بما يضمن لها الذيوع ، كما أن كتاب الصف الثانى قد شبوا عن الطوق ، وأصبح لأسمائهم بريق يجذب الأبصار ، وكما أن شباب العالم العربى وشيوخه من كبار الأدباء يحلون الرسالة أكرم محل ، ولا يخلو عدد من آثارهم الحافلة ! وإذن فالرسالة هى الرسالة وان احتجب عنها الغاضبون من أعضاء لجنة الترجمة والنشر والتأليف .

كان الاختلاف صامتا يدور بين الرفاق، دون أن يمتد إلى الصحف ، لأن القوم كبار ذوو أصالة ، ولكن آثاره العميقة لن تبارح النفوس فى يسر ، وقد جد من الوقائع ما نم عن الغضب المستتر ، وكشف عن الغيظ الكظيم .

خصام متبادل!

لقد كانت السنة السادسة من سنوات الرسالة ذات دلالة صامتة على هذا الخصام المتبادل، وقد ظهر العدد الهجرى الممتاز من مجلة الرسالة فى تسعين صفحة حافلا بمقالات ضافية ممتازة لنفر من كبار الكتاب مثل الأساتذة محمد مصطفى المراغى ومصطفى عبد الرازق وعباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازنى وعبد الرحمن شكرى وتوفيق الحكيم وعبد العزيز البشرى ومحمد أحمد الغمراوى والزيات دون أن يكتب أحد من المتنازعين ، بل إن العدد قد ضاق عن مقالات إسلامية أخرى نشرت فى العدد التالى لأمثال الأســاتذة محمد لطفى جمعة واسماعيل مظهر وعبد الوهاب عزام (الذى ظل على صلته الخاصة بالرسالة) ، مما ينبىء صريحا عن أن الرسالة ليست فى حاجة إلى معاونة الزملاء الغاضبين من أعضاء لجنة الترجمة والتأليف ، وستسير فى طريقها لتكون ملكا خاصا لمنشئها القدير ، ثم شاءت الظروف أن توجد بابا للنزاع العلنى بين الأســتاذ أحمد أمين والأستاذ أحمد حسن الزيات، بعيدا عن الموضوع الأصلى للنزاع ، إذ ألفت لجنة لإنهاض اللغة العربية بوزارة المعارف كان من مهمتها اختيار كتب أدبية للطلاب على مستوى المدارس الثانوية بمصر وكان الأستاذ أحمد أمين

رأسها المدبر ، فاختارت مؤلفات شهيرة للعقاد وأحمد أمين ومحمد حسين هيكل وطه حسين والمازنى ومحمد جادالمولى وعلى الجارم (وهما من أعضاء اللجنة) والبشرى والمنفلوطى وشوقى ، ولم تختر للزيات شيئا مع أنها اختارت ثلاثة كتب لأديب واحد ! وظهرت بمجلة الرسالة نقدات صريحة كتبها بعض الذين يقدرون أدب الزيات ويتساءلون عن سر إهماله ، فاضطر الأستاذ أحمد أمين الى الاجابة السريعة فى عدد تال حيث قال صريحا إن للأستاذ الزيات كتابين فى مستوى الطلبة هما «آلام فرتر» و«روفائيل»، وهما من خير الكتب من حيث دقة الترجمة ، وجزاله الأسلوب ، ونصاعة التعبير وقوة البيان ، ولكن آلام فرتر موضوعه حب هائم ينتهى بانتحار فظيع ، وروفائيل رسائل غرام بين شاب وامرأة متزوجة ، ولم نر من الخير أن توضع أمثال هذه الكتب فى أيدى الطلبة لناحيتها الأخلاقيـــــة لا ناحيتها البلاغية ، ولو فعلنا لخالفنا ضمائرنا وهاج علينا أولياء أمور الطلاب بحق .

أما كتاب (فى أصول الأدب) فقد منعنا من اقتراحه عدم الوحدة فى موضوعه ، واشتماله على مقالات فوق مستوى الطلبة ، فهل يرى السائل بعد هذا البيان أن اللجنة تجنت على الأستاذ الزيات أو غمطته حقه فى الأدب ، أو مست شيئا من مكانته فى عالم البيان ؟

هذا لب ما قاله الأستاذ أحمد أمين ، ولم يفت الأستاذ أحمد حسن الزيات أن يعقب عليه برد حاسم قال فيه :

○ دفاع الزيات

إن الذى يعرف الأستاذ أحمد أمين ، ويعلم أن أخص ما يميزه حياة الضمير، وسلامة المنطق يدرك ما كابده الأستاذ من الجهد فى إقناع نفسه بهذا الجواب فإن (آلام فرتر) كتاب عالمى قرأه ولا يزال يقرؤه ملايين من الفتيان والفتيات فى جميع أمم الأرض ، ولم نعلم أن أمة من الأمم حظرته على الطلاب لأن موضوعه حب هائم ينتهى بانتحار فظيع ، وقد ترجم الى العربية منذ ثمانية عشر عاما ، وأعيد طبعه سبع مرات ، وقرأه كل مثقف فى بلاد العروبة ، ولم نسمع أن حادثة من حوادث الانتحار اليومية قد وقعت بسببه ، على أن فرتر مثال العفة والإخلاص والإيثار والتضحية فلا يمكن أن يعاب من جهته الأخلاقية ، والأستاذ أحمد أمين نفسه حين ألف كتابه (الأخلاق) قد اقتبس صفحة منه وعزاها إليه .

أما (روفائيل) فحبه حب عذرى صوفى لا نجد له مثيلا فى الكتب ولا فى الطبيعة،

فهل يرى الأستاذ أن الحب جريمة ، وإن لم يؤد إلى معصية ؟ إن كان ذلك رأيه فلم لم يحظر القرآن على الطلاب المسلمين لأن فيه سورة يوسف ، والتوارة على الطلاب النصارى واليهود لأن فيها نشيد الأناشيد، ولا أدرى كيف قال الأستاذ «ولم نر من الخير أن توضع أمثال هذه الكتب فى أيدى الطلاب لناحيتها الأخلاقية ولو فعلنا لخالفنا ضمائرنا، وهاج علينا أولياء أمور الطلبة ! فهل نسى أنه رئيس لجنة التأليف والترجمة والنشر، وأنه هو نفسه الذى قرر طبع هذين الكتابين على نفقتها، وأنه هو نفسه الذى طلب إلى وزارة المعارف أن تشترى منهما لمكتبات مدرستها فاشترت .

بقى الكتاب المسكين (فى أصول الأدب) وليت شعرى ما يريد الأستاذ بوحدة الموضوع التى لم يجدها فيه؟ إنما هو بحوث نشرناها مفردة ، ثم جمعناها تحت وصفها العام ، كما فعل العقاد فى (المطالعات) والمنفلوطى فى (النظرات) والبشرى فى (المختار) ثم ما هذا المستوى الذى وضعه الأستاذ للطلاب وجعل فوقه (فى أصول الأدب) وتحته (ضحى الاسلام) وهل يصعب على الطالب الذى يفهم ضحى الإسلام لأحمد أمين وابن الرومى للعقاد أن يفهم (فى أصول الأدب) وأكثره مقرر على طلاب السنة التوجيهية حتى لم يجد المعلمون والطلاب فى العام المنصرم مرجعا غيره فى هذا المنهج ؟ الحق أن الأسئلة لا تزال تتطلب الجواب ، وأن اضطهادنا فى وزارة المعارف يرجع إلى أسباب غير هذه الأسباب» .

● إصدار مجلة الثقافة

قلت إن الأحمدين يكتمان كثيرا من الانفعالات ، وفى الرد والتعقيب السابقين، ما يوحى بكظم بالغ لهواتف نفسية توشك أن تنطلق لهيبا محرقا ، والدارس البصير يعلم جهد الأستاذ أحمد أمين فى تكلف التبريرات المصطنعة ، كما يعلم مقدرة الزيات على العصف بهذه التبريرات فى أسلوب موجز يخز ولا يدمى ، وقد رأى الاستاذ أحمد أمين وجماعته فى لجنة التأليف والترجمة والنشر أنهم خسروا قراءهم الكثيرين بامتناعهم عن النشر فى الرسالة ، ولاسبيل الى العودة إليها بعد أن فشلت تجربة المصالحة السالفة ، فهل تقدر اللجنة على إصدار مجلة أدبية تنافس الرسالة ؟ إن ذلك من المستطاع عمليا ، لأن مطبعة اللجنة مستعدة ، وكتابها متمرسون ! ولكن لكل شىء حسابه الدقيق ، وامتدت المشاورات بين الأعضاء حتى انتهت الى إصدار مجلة (الثقافة) لتزامل (الرسالة) فى مهمتها الأدبية ظاهريا ، ولتقلل من سطوتها كيديا، وقد افتتح الأستاذ أحمد أمين عددها الأول بمقال قال فيه :

«لا نشعر نحو إخواننا أصحاب

المجلات إلا شعور الفرق المختلفة فى الجيش الواحد ، هزيمة الفرقة هزيمة الجيش ، ونصرة الفرقة نصرة الجيش ، والكل يعمل ، والكل يتعاون ، ولجنة التأليف بحمد الله غنية بأعضائها ، غنية بتخصصها ، ففيها العالم من كل صنف ، وفيها الأديب من كل نوع ، وفيها الفنان فى كل فن ، حصلوا كثيرا من العلم والأدب ، فرأوا من واجبهم أن يشركوا فى علمهم وأدبهم أكبر عدد ممكن فى مختلف الأقطار » .

أما مجلة الرسالة فقد أشارت إلى صدور الثقافة إشارة موجزة جاء بها :

«غدا يصدر العدد الأول من الثقافة» والثقافة مجلة أسبوعية تصدرها لجنة التأليف والترجمة والنشر ، وتاريخ اللجنة معروف فى نشر المعرفة لدى القراء والأدباء منذ ربع قرن ، فلا يمكن أن يصدر عنها إلا كل جليل ونبيل ، والرسالة ترحب بالثقافة ترحيب الشقيقة بالشقيقة لأن بينهما من صلة الروح والدم والفكر والغاية مالا يؤثر فيه اختـــــلاف الدار ، ولا تباين المظهر، وهى ترجو الله مخلصة أن يوفق الثقافة بمقدار نيتها فى صدق الجهاد ، وتوخى الحق وإخلاص العمل» .

ولم تخف هاتان الكلمتان على مجاملتهما الواضحة نوازع التهيب والحذر، فالثقافة منافسة للرسالة، وكتابها من كبار الأساتذة فى الجامعة ووزارة المعارف، ولهم قدرة على تقويتها فى المكتبات الحكومية بنفوذهم الممتد، والزيات لا يملك ما يملكون من هذا النفوذ، ولكن مجلته شقت طريقها، ووجـــدت بالفعل قراءها الكثيرين، لاســـــيما فى العالم العربى الذى كان يعد الرسالة منارة العرب ومئذنة الإســـلام ! وقد دعمها الأستاذ الرافعى رحمه الله بمقالات ساعدت على سيرورتها فى المحيط الإسلامى، وهذا ما جعل الزيات يثق فى غده، كما باهى بيومه وأمسيه ، على أنه عبر عن شعوره الأليم لصدور الثقافة تعبيراً قوياً فى افتتاحية العدد (٣٤٢) من السنة الثامنة من مجلة الرسالة حين قال «رباه ما هذا الذى أرى؟ أهذا هو الصديق البر الذى خالصته الود، وساهمته الوفاء، وعاشرته نصف العمر، ثم لا ألقاه إلا صافحنى بالكف الناعمة، ومازحنى باللسان المعسول، ما باله قد تساقطت عنه لفائفه الوردية وحالت عليه أصباغه العبقرية، فبدا أمامى عارياً ضارياً كالأسد الجائع تتقد عيناه بالشر، ويتحلب شدقاه بالشره، وتمتد يداه الباطشتان إلى قوتى الذى لامساك للنفس إلا به، وفى شريعة الوحش لا تتصافح الكفان ما دامت بينهما فريسة، ولكن الإنسان وحده هو الذى يستطيع أن يسلم بيد، وأن يلطم بيد» .

ثم عن للأستاذ الزيات أن يباغت الأستاذ أحمد أمين بسلسلة من المقالات

النارية تجاوزت العشرين تحت عنوان (جناية أحمد أمين على الأدب العربى) كتبها الدكتور زكى مبارك فى نقد مقالات خمس كتبها الأستاذ أحمد أمين بمجلة الثقافة تحت عنوان (جناية الأدب الجاهلى على الأدب العربى) وقد اشتط الدكتور مبارك فى تجريح الأستاذ أحمد أمين إذ تجاوز حديث الأدب إلى شئون لا تتصل به، فجعل يشكك فى أخلاق الرجل الكبير، ويرميه بما يعرف القراء بعده عنه من الشره المادى، والسرقة الأدبية، والانقياد المغرض للنوازع والأهواء، ولو أنصف الدكتور مبارك لأوجز النقد فى خمس مقالات، كما فعل ناقد محايد هو الدكتور عبد الوهاب عزام، ولكن ارتياح الزيات إلى هجوم مبارك جعله يمتد بالنقد إلى أمور ما كان أحراه بالابتعاد عنها، وقد عرف الأستاذ أحمد أمين ما وراء حملة مبارك فكتب فى الثقافة يقول «إن مقالات عدة وردت إليه من مختلف الأقطار العربية، بعضها فى مناقشة الفكرة تأييدا وردا، وبعضها فى سب ناشر مقالات الرسالة والتعريض بصاحب المجلة وتحليل الأسباب الداعية لذلك» وبادر الزيات برد هذا الاتهام فعقب على كلام الأستاذ أحمد أمين بما فحواه «أن الرسالة قد فسحت صدرها من قبل لنقد عاصف قام به الأستاذ سيد قطب مهاجماً الأستاذ الرافعى ولم يقل قائل إن نقد الرافعى يشف عن انتقام، وينبىء عن خصومة، وإن الأستاذ أحمد أمين له قلم ومجلة وأنصار، وهو صاحب رأى جديد فى الأدب الجاهلى لم ينشره إلا بعد أن وطن نفسه على مكروهه، وناقده أستاذ معروف له استقلاله فى الرأى، وأسلوبه فى النقد، ومكانته فى الصحافة فلا يمكن أن يوجه إلى خطة وأن يحمل على رأى .

أما الدكتور مبارك فقد قال بصدد هذا القول : «إن الأستاذ أحمد أمين يروح عن نفسه بهذا الادعاء الطريف، ليوهم القراء أن أدباء العرب فى مختلف الأقطار قد توجعوا له أشد التوجع، وتعرضوا لخصمه بالشتم والسباب، كأن أدباء العرب لم يبق لهم مأرب يحرصون عليه غير حماية أحمد أمين من كلمة الحق» .

والحق أن الدكتور زكى مبارك فى نقده قد أسرف دون داع، وأكثر ما اتجه إليه الأستاذ أحمد أمين قوى فى بابه صحيح فى اتجاهه، وغير الكثير لا يتحمل اثنتين وعشرين مقالة ذات أمد فسيح، وقد خرجت من موضوع إلى موضوع وانتقلت من باب إلى باب !

وقد عرف القراء حقيقة انتقام الرسالة، إذ بدا واضحا بأجلى معانيه، بل إن الرسالة نفسها نشرت تعقيبا لأديب سودانى قال فيه «إنى على فرط إعجابى

بالدكتور زكى مبارك وتقديرى لآثاره الأدبية لم أرض عن هـــذا النقد الذى يتناول الشخصـــيات دون الآثار ، ويدافع عن الأدب عن طـــريق الجناية على الأدباء ... ولعمر الحق إن هـــذه الطريقة التى سلكها الدكتـــور زكى ملتوية شائكة، بل هى ضرب من الجناية على الأدب ما كان أجـــدره بأن يتحاشاه» .

كما فسح الأستاذ الزيات صدر الرسالة لنشر حديث منقول عن مجلة المكشوف البيروتية عزته إلى أديب مصرى يصطاف فى لبنان قال فيه بعد مقدمة طويلة :

○ خصام مستتر وظاهر

«إن أسباب المعركة القائمة الآن بين الرسالة والثقافة ليست ناتجة عن الأخطاء التى ارتكبها أحمد أمين فى بحثه عن جناية الأدب الجاهلى على الأدب العربى، بل يرجع عندى أن هذه الأخطاء كانت فرصة اغتنمها الدكتور لشن الغارة على أحمد أمين، أما الأسباب الحقيقية فترجع إلى المناوشات التى قامت فى وقت ما بين الزيات وأحمد أمين من أجل الكتب التى قررت وزارة المعارف وضعها بين أيدى التلاميذ .. واستمر هذا الخصام بين الزيات وأحمد أمين تارة مســـتترا، وتارة ظاهرا، حتى ظهرت الثقافة وكان هدفها الأول محاربة الرسالة ... وقراء الأدب من مصر محدودون فكان بديهيا أن يتحول قسم كبير منهم من الرسالة إلى الثقافة وأن تحس الرسالة أنها لم تبق وحدها فى الميدان فاشـــتد النزاع واشتد» ..

وقد انتهت معركة الأدب الجاهلى لتستمر مناوشات الدكتور مبارك فى فترات متباعدة غير منقطعة عن مهاجمة الأستاذ أحمد أمين ومجلة «الثقافة»، ومضت قافلة الأيام لتضعف المجلتين معا لأسباب قاسية لادخل للقائمين عليهما فى حدوثها، وهذا ما عبر عنه الزيات حين قال بمناسبة صدور العدد الألف من مجلة الرسالة :

«ثم سعى الشيطان بين الإخوة فتصدع الشمل، وتفرق الهوى، وتمزقت الوحدة، فانشق على الرسالة كتاب، واشتق منها صحف، كما انشق على الوفد أقطاب، واشتق منه شعب، فضعف الأصل، ولم يقو الفرع، واعتل المصدر، ولم يصح المشتق، وخسر الفرد، ولم يربح الجمع» .

إن مجلتى الرسالة والثقافة أسديتا للأدب العربى، والفكر القومى، والرابطة الإسلامية ما جعـــل أثرهما خالداً باقياً رغم انقضـــاء الأمد الطويل على احتجابهما، ولن يؤرخ الأدب العربى المعاصر تأريخا دقيقا دون أن يشبع الحديث فى تحليل ما حملتا من أدب، وحددتا من اتجاه .

العقل الأداتى والعقل النقدى

بقلم : د . عبد الوهاب المسيرى

●● نتحدث كلنا هذه الأيام عن العقل والعقلانية وتحكيم العقل، ويستند حديثنا إلى يقين راسخ أن طريق العقلانية سيزلل لنا كل الصعاب وسيضعنا على الطريق الصحيح المؤدى إلى الرقى والتقدم ●●

وفكرة العقل فكرة أساسية فى كل الحضارات الإنسانية ، إذ كيف يمكن للإنسان أن يتعامل مع الواقع دون تبنى شكل من أشكال العقلانية ؛ ومع هذا يمكن القول أن مفهوم العقل فى الخطاب الفلسفى العربى الحديث متأثر بالفكر العقلانى الغربى ، كما صاغه مفكرو عصر الاستنارة فى الغرب ، حين تصور الإنسان الغربى أن النموذج التفسيرى العقلانى سهل وبسيط وواضح ، وأن هناك قواعد منطقية عامة يعرفها العقل جيداً (ولعلها كامنة فيه) ان استخدمها الانسان وأجرى تجاربه مهتديا بها توصل إلى قوانين الواقع ومن ثم سهل عليه التعامل معه بل والسيطرة عليه . وما حدث ان الانسان الغربى بعد أربعة قرون من تطبيق رؤيته العقلانية بدأ يكتشف ان الأمور ليست بهذه البساطة ، وأن العقل يمكن ان يكون تفكيكيا مدمرا . ولكنه - تحت شروط معينة يمكنه أيضا أن يكون مبدعا خلاقاً .

وقد ساهم مفكرو مدرسة فرانكفورت (ماركوز - موركهايمر - أدورنو - هابرماس) فى توضيح هذه الاشكالية ان ميزوا بين العقل الأداتى والعقل النقدى ، وبينوا وحشية العقل الأداتى .

و«العقل الأداتى» ترجمة للمصطلح الإنجليزى «إنسترومنتال ريزون instrumental reason » ويقال له أيضاً «العقل الذاتى» أو «التقنى» أو «الشكلى» (ويقف على الطرف النقيض من «العقل النقدى» أو «الموضوعى») .

وفى محاولة تفسير هيمنة العقل الأداتى على المجتمعات الغربية الحديثة، يرى أعضاء مدرسة فرانكفورت أن أحد أهم أسباب ظهوره هو آليات التبادل المجردة فى المجتمع الرأسمالى . فتبادل السلع يعنى تساوى الأشياء المتبادلة، فما

يهم فى السلعة ليس قيمتها الاستعمالية المتعينة وإنما ثمنها المجرد . والأيديولوچيا النابعة من هذا التبادل المجرد هى أيديولوجيا واحدية تمحى الفروق وتوحد الواقع مساوية بين الظواهر المختلفة بحيث يصبح الواقع كله مادة لا سمات لها .

ولا يفسر أعضاء مدرسة فرانكفورت أصول العقل الأداتى استناداً إلى عناصر مادية أو اقتصادية أو سياسية وإنما يعودون إلى عنصر ثقافى حضارى (على طريقة ماكس فيبر) . فالعقل الأداتى - حسبما يرى هوركهايمر وأدورنو - يعود أولاً إلى الأساطير اليونانية القديمة ، خصوصاً أسطورة أوديسيوس (فالإلياذة والأوديسة هما اللبنة الأسطورية الأساسية للوجدان الغربى). فأوديسيوس طلب من بحارته أن يضعوا الشمع فى آذانهم حتى لا يسمعوا غناء الحوريات، وهو غناء ينتهى بمن يسمعه إلى الاستسلام لهن ولإغوائهن . وطلب منهم أن يقيدوه إلى صارى السفينة وكلما ازداد الغناء زاد تقييدهم له . وتنتهى الأسطورة بأن الحوريات ينتحرن لأن أوديسيوس سمع غناءهن وعرف سرهن .

وتفسّر هذه الأسطورة على النحو التالى :

١ - علاقة الإنسان بالطبيعة فى الأوديسة هى علاقة صراع وهيمنة وليست علاقة توازن ، وأوديسيوس وبحارته هم رمز الإنسان الذى يود الهيمنة على الطبيعة.

٢ - يتم إنجاز هذا الهدف عن طريق إهدار إنسانية الإنسان وتلقائيته ، فالبحارة (رمز الطبقة العاملة) يفقدون الصلة تماماً مع الطبيعة وأوديسيوس (رمز الطبقة الحاكمة) لا يستمع إلى الغناء إلا وهو مقيد إلى الصارى ، أى أنه يحلم بالسعادة دون أن يعيشها ، ويحلم بالطبيعة دون أن يرتبط بها .

٣ - لا ينتج عن هذا انفصال للإنسان عن الطبيعة وحسب وإنما انفصال المثال عن الواقع وانفصال الجزء الإنسانى عن الكل الطبيعى، وبذا أصبح الإنسان يعيش بعقله فى مواجهة البيئة يحاول استغلالها وحسب دون أن يتفاعل معها، أى أن الإنسان الكلى الحى يموت ليحل محله إنسان اقتصادى إمبريالى ميت ، لأنه لا يحوى داخله الجوهر الإنسانى المتكامل.

٤ - تنتهى الأسطورة بانتحار الحوريات وموت الطبيعة إذ أنها فقدت سحرها وقدسيتها .

ويرى مفكرو مدرسة فرانكفورت أن جذور العقل الأداتى تعود كذلك إلى المنطق الأرسطى ، الذى يكشف عن الميل لإخضاع جميع الموضوعات ، سواء كانت عقلية أم جسمية ، اجتماعية إنسانية أم طبيعية مادية ، لنفس القوانين العامة للتنظيم والحسابات والاستنتاج .

وحركة الاستنارة هى قمة منطق السيطرة والهيمنة فهى حركة تعلن إمكانية السيطرة النهائية على الطبيعة (المادة) من خلال تجريدها من خصائصها الضرورية

(قداستها - حرمتها - أسرارها) وتفتيتها إلى ذرات منفصلة وإدراكها من خلال مقولات واحدية مادية بسيطة وإخضاعها للقياس والحساب والتحكم والسيطرة ، أى أن الاستنارة أدركت الإنسان من خلال مقولات العلوم الطبيعية البسيطة . وينتهى الأمر حين يسوى التنوير كل شيء بكل شيء آخر، ويصبح العالم مادة استعمالية خاضعة لمؤسسات العقل الأداتى الإدارية والبيروقراطية الذى ينفلت من أى غائيات إنسانية حتى يصبح قوة مستقلة تماماً ، لها أجزاؤها وأهدافها التى تتجاوز ما هو إنسانى .

ويمكن القول أن العقل الأداتى ، بعد تبلوره، يتسم بالسمات التالية:

١ - ينظر العقل الأداتى إلى الواقع من منظور التماثل ولا يهتم بالخصوصية ، ولذا فهو يبحث عن السمات المتماثلة فى الأشياء ويهمل السمات التى تميز ظاهرة ما عن أخرى .

٢ - العقل الأداتى قادر على إدراك الأجزاء ولذا فهو يفتت الواقع إلى أجزاء غير مترابطة ، ويفككه دون أن يستطيع إعادة تركيبه إلا من خلال نماذج اختزالية بسيطة .

٣ - ينظر العقل الأداتى إلى الإنسان باعتباره مجرد جزء يشبه الأجزاء الطبيعية المادية الأخرى ، وهذا الجزء ليس له ما يميزه عن بقية العالم، ولذا فهو مستوعب فى كليته فى النظام الاجتماعى وفى تقسيم العمل السائد وفى الطبيعة / المادة.

٤ - العقل الأداتى ينظر إلى الإنسان من منظور العلوم الطبيعية باعتباره شيئاً ثابتاً وكماً واضحاً ووضعاً قائماً لا يحوى أى إمكانيات .

٥ - العقل الأداتى ينظر إلى الطبيعة والإنسانية باعتبارهما مادة استعمالية يمكن توظيفها لخدمة أى هدف .

٦ - الهدف النهائى من الوجود هو الحفاظ على بقاء الذات وهيمنتها وتفوقها (ومن هنا تسميته بالعقل الذاتى أيضاً).

٧ - لتحقيق هذا الهدف ، يلجأ العقل الأداتى إلى فرض المقولات الكمية على الواقع وإخضاع جميع الوقائع والظواهر (الطبيعة والإنسان) للقوانين الشكلية والقواعد القياسية والنماذج الرياضية ، حتى يمكن التحكم فى الواقع (ويصل هذا إلى ذروته فى الفلسفة الوضعية) .

● رجعية العقل الأداتى

ينتج عن هذا ما يلى :

١ - إن العقل الأداتى يصبح عاجزاً تماماً عن إدراك العمليات الاجتماعية والسياسية والتاريخية فى سياقها الشامل الذى يتخطى حدوده المباشرة ، بل إنه يعجز تماماً عن إدراك غائيات نهائية أو كليات متجاوزة للمعطيات الجزئية الحسية والمعطيات المادية الآنية (ولذا ، يمكن تسميته بالعقل الجزئى) وهو ما يعنى أنه يصبح عاجزاً تماماً عن تحقيق أى تجاوز

معرفى أو أخلاقى .

٢ - لهذا السبب ذاته ، يصبح العقل الأداتى غير قادر على تجاوز الحاضر للوصول إلى الماضى وإلى استشراف المستقبل أى أن العقل الأداتى يسقط تماماً فى اللازمنية واللاتاريخية .

٣ - مع غياب أى مقدرة على إدراك الكل المتجاوز وأى أسس تاريخية ورؤى مستقبلية ، أى مع غياب أى أرضية معرفية ثابتة ، يمكن أن تستند إليها معايير عامة، يسقط العقل الأداتى تماماً فى النسبية المعرفية والأخلاقية والجمالية إذ تصبح كل الأمور متساوية، ومن ثم تظهر حالة من اللامعيارية الكاملة . ومع هذا، يمكن القول أنه ، مع تساوى الأمور، يصبح النموذج الكامن والمهيمن على الإنسان هو : الطبيعة/ المادة - السلعة - الشيء فى ذاته - علاقات التبادل المجردة.

٤ - لكل هذا ، يصبح العقل الأداتى قادراً على شيء واحد : قبول الأمر الواقع والتكيف مع ما أمامه من وقائع قائمة وأحداث وجزئيات وظروف القهر والقمع والتنميط والتشيؤ والاغتراب مما يعنى تثبيت دعائم السلطة وعلاقات القوة والسيادة القائمة فى مجتمع معين وكبح أى نزعات إبداعية تلقائية تتجاوز ما هو مألوف .

وقد رصد يورجين هابرماس (١٩٢٩-) آخر ممثلى مدرسة فرانكفورت، ظاهرة العقل الأداتى وترويض الإنسان فى المجتمعات الحديثة وسماها «استعمار عالم الحياة» (أى عالم الوجود المتعين المعاش الذى توجد فيه الذات وتتفاعل معه وتستمد وجودها منه) . فالترشيد الأداتى والحوسلة المتزايدة لمجالات متنامية فى الحياة الاجتماعية ، من قبل الأنظمة والمؤسسات الاقتصادية والسياسية والإدارية، يؤدى إلي استعباد الإنسان وإلى تقليص عالم الحياة وهيمنة عالم الأداة واستبعاد كثير من جوانب حياته الثرية وإمكانياته الكامنة المتنوعة .

العقل النقدى

فى مقابل كل هذا يضع مفكرو مدرسة فرانكفورت «العقل النقدى» وهى ترجمة للمصطلح الإنجليزى « كريتيكال ريزون critical reason و«العقل النقدى» هو المفهوم الأساسى فى كتابات مفكرى مدرسة فرانكفورت (النظرية النقدية) ويقال له أيضاً «العقل الكلى» أو «العقل الموضوعى» (فى مقابل «العقل الأداتى» أو «العقل الجزئى» و«العقل الذاتى») . وكلمة «نقدى» هنا مبهمة إلى حد ما ، وتعود إلى مفهوم كانط فى النقد . فكانط كان يرى عمله باعتباره جزءاً من المشروع التنويرى الغربى الذى رفض كل الحجج التقليدية القائمة وأخضع كل شيء للنقد . ولكنه لم يتوقف عند هذا الحد وإنما أخذ خطوة للأمام وأخضع العقل للعملية النقدية ذاتها أى أن كانط أخضع أداة الاستنارة الكبرى للنقد وبيّن حدودها الضيقة ، متجاوزاً بذلك عقلانية عصر الاستنارة أى أن هناك عقلانيتين : عقلانية مباشرة وسطحية ، وعقلانية أكثر

عمقاً ، وهذا هو الذى ترجم نفسه إلى عقلانية العقل الأداتى وعقلانية العقل النقدى .

ويتسم العقل النقدى بما يلى:

١ - ينظر العقل النقدى إلى الإنسان لا باعتباره جزءاً من كل أكبر منه يعيش داخل أشكال إجتماعية ثابتة معطاة ، مستوعباً تماماً فيها وفى تقسيم العمل القائم ، وإنما باعتباره كياناً مستقلاً مبدعاً لكل ما حوله من الأشكال التاريخية والاجتماعية .

٢ - العقل النقدى يدرك العالم (الطبيعة والإنسان) لا كما تدركه العلوم الطبيعية، باعتباره معطى ثابتاً ووضعاً قائماً وسطحاً صلباً، وإنما يدركه باعتباره وضعاً قائماً وإمكانية كامنة .

٣ - العقل النقدى لا يقنع بإدراك الجزئيات المباشرة، فهو قادر على إدراك الحقيقة الكلية والغاية من الوجود الإنسانى.

٤ - العقل النقدى قادر على التعرف على الإنسان ودوافعه وإمكانياته والغرض من وجوده .

٥ - العقل النقدى ، لكل ما سبق، قادر على تجاوز الذات الضيقة والإجراءات والتفاصيل المباشرة والحاضر والأمر الواقع (ولذا يمكن تسمية «العقل النقدى» بـ «العقل المتجاوز») . ولذا فهو لا يذعن لما هو قائم ويتقبله وإنما يمكنه القيام بجهد نقدى تجاه الأفكار والممارسات والعلاقات السائدة والبحث فى جذور الأشياء وأصولها وفى المصالح الكامنة وراءها والمعارف المرتبطة بهذه المصالح (وهذا هو الجانب التفكيكى فى العقل النقدى).

٦ - الحقيقة الكلية التى يدركها العقل النقدى والإمكانيات الكامنة ليست أموراً مجردة متجاوزة للإنسان (الفكرة الهيجلية المطلقة) وإنما كامنة فى الإنسان ذاته، والعقل النقدى قادر على رؤيتها فى كمونها هذا (أى أن الإنسان يحل محل الفكرة المطلقة).

٧ - التاريخ هو عملية كاملة تتحقق من خلالها الذاتية الإنسانية ، أى أن التاريخ هو الذى يُردّ إلى الإنسان (خالق التاريخ) وليس الإنسان هو الذى يُردّ إلى التاريخ، ولذا فإن المجتمع فى كل لحظة هو تجلٍ فريد للإنسان؛ وتحقق الإمكانية الإنسانية فى التاريخ هو الهدف من الوجود الإنسانى.

٨ - يمكن إنجاز عملية انعتاق الإنسان من خلال التنظيم الرشيد للمجتمع (المبنى على إدراك الإمكانية الإنسانية) من خلال الترابط الحر بين أفراد ، عند كل منهم نفس الإمكانية لتنمية نفسه بنفس الدرجة وبذا يمنع الاستغلال.

٩ - يمكن للعقل النقدى أن يساهم فى هذه العملية من خلال الجهد التفكيكى الذى أشرنا إليه. ويمكنه أيضاً القيام بجهد تركيبى إبداعى فهو قادر على التمييز بين ما هو جوهرى وبين ما هو

عرضى، وعلى صياغة نموذج ضدى لا انطلاقاً مما هو مسعطى وإنما مما هو متصور وممكن فى آن واحد .

إنسانية ميتافيزيقية

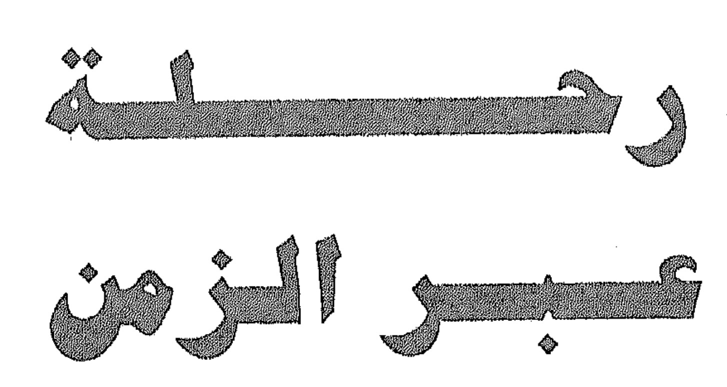
وعلى الرغم من أن مفكرى مدرسة فرانكفورت لم يصرحوا بهذا، فإنه يمكن القول أن الحقيقة الكلية التى يتحدثون عنها هى حقيقة ثابتة، وأن الغاية الإنسانية التى يتحدثون عنها هى غاية نهائية، فكأنهم يمارضون ما هو ثابت ونهائى وكامل ويضعونه فى مقابل ما هو متغير وآلى وظاهر . ولذا ، ورغم حديثهم الدائم عن المادية والتاريخية، فهم أكثر تركيباً من ذلك ، فالكل الاجتماعى الذى يتحدثون عنه والإمكانية الإنسانية الكامنة التى يتعرفون عليها والكل الإنسانى الذى لا يمكن فهمه إلا من منظور الغائية الإنسانية الكامنة فيه، هذه كلها ليست مفاهيم علمية مادية وإنما هى مفاهيم فلسفية متجاوزة لعالم الطبيعة/ المادة . لكل هذا يطلق على مدرسة فرانكفورت اصطلاح «إنسانية (هيومانية) ميتافيزيقية»، أى أن مقولة الإنسان تصبح مقولة متجاوزة لقوانين الطبيعة/ المادة . وانطلاقاً من هذا، فإن مفكرى مدرسة فرانكفورت يذهبون إلى أن آلية الخلاص ليست الطبقة العاملة وإنما المثقفون القادرون على التعرف على الإمكانيات الكامنة فى الإنسان وعلى رؤية الماضى والحاضر والمستقبل، ثم يضيفون إلى المثقفين «أكثر العناصر تطوراً فى الطبقة العاملة» (أى أكثر العناصر اقتراباً من المثقفين).

ويظهر التحليل الفلسفى فى مقابل التحليل العلمى المادى فى رؤيتهم لليبرالية وعلاقتها بالفاشية. فالليبرالية ، ابنة عصر الاستنارة، تدور حول المصلحة الآنية والعقل الذاتى (الأداتى) ويتم التناسق فى المجتمع من خلال اليد الخفية التى لا يتحكم فيها أحد، والتى تتجلى بشكل متبلور فى السوق وآليات العرض والطلب والبيع والشراء، أى أن ثمة غياباً كاملاً لأى إدراك للإمكانيات الإنسانية الكامنة وللغائية الإنسانية . ولذا فإن العلوم الطبيعية والحسابات الكمية الصارمة تسيطر دون اعتبار لما هو إنسانى . وحينما يدخل المجتمع الليبرالى فى مرحلة الأزمة، تحل الدولة محل اليد الخفية وتستمر فى إدارة المجتمع بنفس الطريقة دون أى اعتبار لأى غائية إنسانية، ويسيطر العقل الأداتى تماماً . فآليات السوق ليست هى السبب فى تحول الليبرالية إلى فاشية ، فالسبب الحقيقى هو هيمنة العلوم الطبيعية والمنطق الكمى . وبهذا المعنى ، فإن الفاشية كامنة فى الليبرالية وكلاهما كامن فى فكر حركة الاستنارة .

وقد تحدثنا أن هابرماس تحدث عن انتصار العقل الأداتى باعتباره «استعمار عالم الحياة» . ولكن هابرماس لم يفقد الأمل تماماً فى الترشيد ، وهو يرى أن ما ما تم هو عملية ترشيد جزئية والمطلوب هو ترشيد كلى ينطلق من وجود الإنسان الكلى .

تجربتي مع الإبداع

مجيد طوبيا

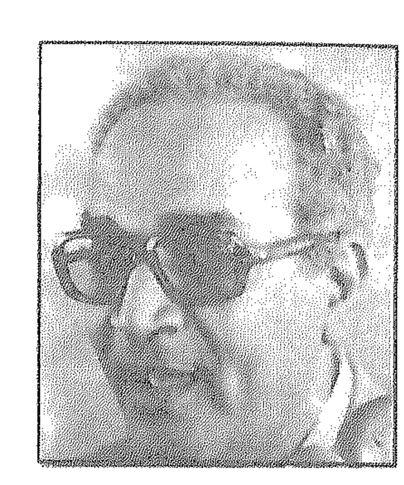


رحلة عبر الزمن

رحلات الإنسان بحثا عن المعرفة هى أكثر تحركاته إبهارا ، البحث عن كنز أو عزيز مفقود ، عن الحقيقة أو معنى الحياة ، عن العدالة والحق . وفى الروايات تكون رحلات البحث هذه من أمتع الموضوعات ، لأنها تحتوى على عناصر التشويق والإثارة والطرافة . والشخص الباحث عن شىء أو معنى تتنوّع انتقالاته فى الأماكن والأزمنة ، ليتسع أفقه وتتنوّع معلوماته ويتفتح وجدانه .

وقد تكون رحلة البحث داخل النفس البشرية ، ومحاولة اكتشاف مافى داخل الإنسان من غموض وتناقضات ، تعادل مغامرة اكتشاف الكون المجهول بملايين مجرّاته ! .

والأديب فيه من صفات الجمل : الصبر على العمل وقدرة الاجترار . الجمل يجتر الطعام عند الحاجة ، والأديب يجتر حكايات الطفولة وتجارب الصبا وتراث شعبه وخبرات الآخرين ، ليوظفها توظيفا فنيا ، وكل خبرة لوحدها تكون ساذجة ، فإذا وُضعت ضمن النسيج الروائى اكتسبت معانى وأحاسيس ليست فيها ، وذلك عن طريق عملية



مجيد طوبيا



أحد أعمال مجيد طوبيا

مونتاج ذكية تجعل تدفق الأحداث والأحاسيس تبدو عفوية غير مصطنعة . والشاعر المتنبى يقول «وللخمر معنى ليس فى العنب » .

إيزيس والجاحظون :

فى حكاية إيزيس الفرعونية نجدها تقوم برحلة عجيبة على طول مجرى النيل ، تبحث عن أجزاء زوجها الطيب أوزوريس ، كان أخوه الشرير رب الأماكن المهجورة «ستْ» قد غدر به وقتله ووزع أجزاء بدنه فى أنحاء مصر . فقامت الزوجة الوفية بتجميع أجزائه ، ثم حبلت منه ، ولما ولدت طفلها «حورس» Horus اختبأت به فى أقصى شمال الدلتا بين الأحراش ، إلى أن اشتد عوده فخرج مطالبا بعرش أبيه ، عرش العدل ، ليكون هو الابن البار ، مخلّص الناس من الشر ومنقذ الزرع من الصحراء .

أظن أن فكرة هذه الحكاية ظهرت فى قصتى «الجاحظون» التى كتبتها عام ١٩٦٧ ، ظهرت بصورة معكوسة قاتمة ، وعلى شكل قصاصات متناثرة ، تتجمع مع استطراد القصة لتشكل فى النهاية لوحة موحية بالمعانى والأحاسيس ، لوحة تعكس رفض راوى القصة لمظاهر الحياة الفاسدة التى تحيط به ، ورفضه للجاحظين (والمقصود بالجاحظ هنا هو كل من يتدخل فى شئون الآخرين الخاصة ويحد من حريتهم) .

أما مبنى التليفزيون العالى على شاطىء النيل ، يتقدم راوى القصة إلى مجرى النهر بقصد مغادرة الحياة (ولا أقول بقصد الانتحار) . يتوغل فى النهر حتى تغطى المياه فمه (الكلمة) ثم أذنيه وعينيه (العالم الخارجى) . ويغرق ليظل فى القاع يومين ، ثم يطفو منتفخا ويحركه تيار النهر إلى الشمال !



فى خلال رحلته الطافية هذه يتذكر أجزاء متناثرة من حياته اليومية : أمه ، الشرطة التى تتدخل فى نشاطه ، رئيس العمل الذى يضطهده ، حبه الأول ، المدرسة ، طفولته فى القرية ، الحروب المعاصرة ، الأغانى والأفلام السخيفة . ويرى نفسه يقدّم لرئيسه طلب إحالة إلى التقاعد بسبب شيخوخته المبكرة ، رغم أن عمره فى شهادة الميلاد أقل من الثلاثين ، يصدّق الرئيس ورقة الميلاد ويكذبه هو مع أنه من لحم ودم وأعصاب وقلب وعقل..

فى أثناء هذه الذكريات المتناثرة تكون مياه النيل قد حملته من القاهرة إلى مصب النهر ، إلى البحر المتوسط . وقامت سفينة فضاء بتصويره ضمن مهمتها التجسسية!

أخيراً التهمته سمكة كبيرة ، وهضمته وتغذت به ، فزادت كمية لحمها ودهنها بعد أن تخلل هو فى أنسجتها ، ثم صارت مركب صيد هذه السمكة ونقلتها إلى مصنع سردين (وهو من لحمها وشحمها) حيث تحولت إلى معلّبات ، فى كل علبة قطعة صغيرة (منها ومنه) وبعض الزيت ، بيعت المعلبات فى بلاد كثيرة ، وذات يوم اشترى أحد الجاحظين علبة ، فتحها وسكبها فى طبق وأضاف بعض الليمون والفلفل ، تذوقها وقال لزوجته :

ـ إن صناعة السردين تقدمت هذه الأيام !

رحلة سرد القصة تمضى مثل إيزيس لتتجمع أجزاء الحكاية ، على عكس رحلة حياة الراوى نفسه الذى يتمزق إلى قطع داخل المعلبات ، ليتلذّذ معذبوه الجاحظون ببعض لحمه بالليمون والفلفل !

أظن أن لكل إنسان بعض الجاحظين الذين ينغصون عليه حياته ، والجاحظون فى العالم الثالث يختلفون عنهم فى الدول الأخرى فى التفاصيل فقط .

الفانتازيا المستخدمة فى هذه القصة مستمدة من حواديت الطفولة .

● بنات الحور :

أول رواية لى اسمها «دوائر عدم الإمكان» كتبتها سنة ١٩٦٦ (اسمها منازلة القمر

فى الترجمة الفرنسية (Combat Contre La Lune) ، تحكى عن فلاح ماتت زوجته الجميلة جدا ، وظل يرفض تصديق أنها ماتت لأن الجمال لايموت !

الرواية رحلة فى عقل ووجدان هذا الفلاح ، خلال ليلة واحدة كان القمر فيها بدرا وفى حالة خسوف ، أو كما تقول الحكايات عندنا : كانت بنات الحور يخنقنه فتآكلت أطراف دائرته . زوجته ماتت فى ليلة مشابهة ، فراح يطوف بطرقات القرية ينادى عليها، ورأى البدر المخنوق فى السماء وجهاً مستديراً باهتاً ، له ابتسامة شامتة أغاظته ، فراح يرميه بالحجارة !

زوجته الحبيبة ماتت دون أن تلد له ، مثل أرضه الغالية التى لم تنبت زرعا جيدا ، إذ كيف يحدث الخصب فى واقع مريض عقيم ؟!

فى هذيانه هذه الليلة نعرف أنه كان ضحية نصّاب باع بذورا وأسمدة فاسدة ، وضابط شرطة حمى هذا النصاب ، ورجل يدّعى التدين نصحه بالسكوت وتفويض أمره إلى الله ، وغيرهم ، معظمهم طمعوا فى جسد امرأته الجميلة ، وبعضهم طمع فى أرضه!

دوائر عدم الإمكان هى العقم ، العقم فى الإنجاب وفى الإبداع . لأن الابتكار يحتاج إلى مناخ الحرية والحياة الطيبة ، نتعرف على نسيج الرواية من خلال ذهن الفلاح المغلوب على أمره ، الملتاث بين العقل والجنون ، وهو عندما يتمنى أن تخنق بنات الحور القمر ، نقرأ التفاصيل وكأنها تحدث فعلا ، أى أننا نقرأ الخيال وكأنه حقيقى ، والخرافة كأنها واقع معاش ، لأنه يراها فى مخيلته صورا نابضة بالحياة .

وقد وصفت جمال المرأة طبقا لمقاييس أغانى الفلاحين وليس طبقا لمقاييسى أنا ، وعندما خلعت ثوبها فوق سطح دارها جَعَلْت النجوم والزرع والقمر والحطب والأوانى وجميع مايحيط بها ينطق وينشد متغزلا فى جمالها بأشعار الغزل الشعبى ، كان قصدى هو محاولة «صياغة» رواية مصرية شكلا ومضمونا .

● بنى حتحوت :

فى السنوات الأخيرة انهمكت تماما لمدة سبع سنوات فى كتابة رواية ضخمة عن عدة أجيال من أسرة بنى حتحوت ، ستة أعوام لكتاباتها ، سبقها عام لتجميع المادة العلمية، لأن الرواية تدور فى نهاية القرن ١٨ والقرن ١٩ قرن الاستعمار . لم تكن المشكلة فى تجميع المادة التاريخية ، وإنما فى معرفة أدق تفاصيل الحياة اليومية وقتها ، طقوس الزواج ، نوع العملات النقدية ، حدود كل مدينة ، هل كانوا يشربون الشاى (وقتها لم يكونوا يعرفونه) .

يقع هذا العمل الضخم فى أربع روايات . اسمها تغريبة بنى حتحوت ، الأولى إلى بلاد الشمال ، الثانية إلى بلاد الجنوب (والشمال والجنوب هنا نسبة إلى المنيا مسقط

رأس بنى حتحوت ومسقط رأسى شخصيا) ، والثالثة إلى البحيرات المالحة ، والأخيرة إلى البحيرات العذبة ، وفيها جميعا يتغرب بنى حتحوت النيل المبارك ، إلى مصبه شمالا وإلى منبعه جنوبا .

وعندما كنت بالمدرسة الابتدائية عرفت من أين ينبع النيل وإلى أين يذهب ، كتبت هذه المعلومات فى إجابات على أسئلة الجغرافيا ، لكنى وجدانيا تمنيت للنيل أن ينبع من جبال القمر كما جاء فى الحكايات القديمة ، ربما لأن الاسم جميل ويوحى بالخيال ، والنيل يجرى فى بلدان عديدة ، ويجرى أيضا فى دماء سكان هذه البلدان ، وهو فى روايتى «شخصية» مؤثرة فى أبطال الرواية ومصائرهم .

تشكل الروايات الأربع رحلات فى الزمن (التاريخ والتراث الشعبى) ، وفى المكان (وادى النيل وأفريقيا) ، تبدأ ومصر واقعة تحت حكم المماليك ، جاء غزو الأتراك العثمانيين فصارت مصر ولاية تابعة لهم ، حكمها باسمهم المماليك ثم محمد على ، مئات السنين من عصور الظلام والظلم ، حتى كادت مصر تنسى شخصيتها الأصيلة العريقة !

تبدأ تغريبة بنى حتحوت بهذا الضياع ، وتنتهى بلحظة تنوير ، التنوير فى الحبكة الدرامية وفى وعى الأسرة . تتناول معاناة أن يكون الإنسان غريبا فى وطنه ، وتغوص فى معنى القوة ، قوة السلاح أو قوة الحرية ، كان المصريون فى حاجة إلى صدمة حضارية ليعيدوا اكتشاف هويتهم !

والعجيب أن شخصية مصر شغلت توفيق الحكيم سنة ١٩٣٣ فى أول مسرحياته أهل الكهف ، ولكن بشكل آخر : هل مصر فرعونية أو قبطية أو إسلامية ؟ . كما أن فكرة قوة الفرد وفكرة قوة الجماعة شغلت نجيب محفوظ سنة ١٩٧٧ فى رواية الحرافيش ، ولكن بشكل عام !

والتاريخ المدوّن هو تاريخ الحكام والقادة ، تاريخ شهوة الحكم والسيطرة ، هيمنة القوى على الضعيف ، الأقوياء يحركون التاريخ ، الرحلة رحلتهم والضعفاء أدواتهم . أما السير الشعبية فهى التاريخ الموازى وكما يتمناه الناس البسطاء ، ويبدو أننى أردت صياغة تاريخ هؤلاء البسطاء الذين يتجاهلهم المؤرخون ، يبدو هذا والله أعلم !

من هنا جاءت دراستى لأسلوب الحَكْىْ الشعبى . أى أن الموضوع أو المحتوى فرض شكله الروائى . وهنا أتوقف مع بعض خصائص التراث الشعبى التى أفادتنى .

● الأميرة ذات الهمة :

فى هذه السيرة يبدأ الراوى المجهول تاريخ ذات الهمة قبل مولدها ، ومن زمن جدها الأكبر . ويستخدم شخصيات تاريخية حقيقية مثل الخليفة هارون الرشيد وابنه المعتصم ، ومثل قبيلة بنى كلاب . ويستعين بأحداث صحيحة مثل حروب العرب مع المملكة البيزنطية، لكنه يجمع هذه الشخصيات فى غير أزمانها وغير أماكنها الحقيقية ، كما أن ذات الهمة لا ذكر لها فى كتب التاريخ ، وإن كانت تشبه زنوبيا ملكة تدمر بسوريا والتى حاربت الروم (أى البيزنطيين) .

● الشاطر على الزيبق :

هذه السيرة المصرية هى آخر ما وصلنا من السير الشفاهية ، ومن أحبها إلى قلبى، وأتمادى واعتبرها (مع التجاوز الشديد) أول رواية مصرية ، وسنبحث فى بعض خواصها الفنية .

زمن الانقلاب الحضارى ، أى تحوّل منحنى الحضارة من الصعود إلى الهبوط ، هذا الزمن يعتبر زمنا دراميا ، وفيه تنشأ الأساطير والسير الشعبية ، تعبيرا عن رفض الناس للاختلال فى واقع الحياة !

وإذا كان الحكام لصوصا ، والشرطة «يقتلون ويخطفون البنات ويسرقون ويحرقون» فمن الأفضل أن يسيطر على الأمن العام لص شريف من الناس ، يسرق ممن لايستحق ليعطى من يستحق ، يسلك سبيلا غير مشروع من أجل حق مشروع فى حياة آمنة!

فى أزمنة الانحطاط والفوضى هذه ظهر لصوص شعبيون سرقوا اللصوص الرسميين ، فصاروا أبطالا فى رأى الشعب وظهرت سير شعبية تمجدهم ، منها سيرة على الزيبق ، أشطر الشطار .

. وكلمة شاطر فى العرف الشعبى تعنى الفارس الشجاع الذى يتقن فن التمثيل والتنكر ، ويستغل مواهبه فى سرقة الأثرياء اللصوص ، ويتصف بالشهامة والكرم ورعاية الضعفاء، وكان رئيس الشطار يصبح «مقدم الدرك» بالمدينة أى مديرا للأمن بها !

وبطل السيرة «على» اكتسب صفة الزيبق لأنه كان يفلت من كل مأزق وكل كمين مثلما يتسرب الزئبق من بين الأصابع ، ولد يتيماً لأن أباه قُتل وهو بعد فى بطن أمه ، عندما شبّ تعلم فن الشطار على يد صديق والده أحمد الدنف ، ثم يقرر الثأر لأبيه ، بعد مغامرة حافلة بالدسائس ، وفى رحلة طويلة من القاهرة إلى بغداد يفلح فى تحقيق الأمن والعدل فى القاهرة ثم فى دمشق ثم فى بغداد عاصمة الخلافة ، كلما وقع فى مأزق أو تعرض للموت أنقذته أمه . أخيرا ينقذ الدولة من الخطر الفارسى ثم البيزنطى ليصبح مستشار هارون الرشيد الوفى !

وبينما هارون الرشيد على فراش الموت ينصح أولاده بطاعة الخالق والحكم بالعدل ، والمساواة بين الفقير والغنى ، وعدم قطع الأرزاق ، وينصح وريثه بأن يعيّن فى مناصب الولاة رجالا فضلاء حتى تستقيم أحوال الرعية ، وهذا هو هدف السيرة ، الحلم بمجتمع ترفرف عليه رايات العدل الاجتماعى والحرية السياسية . فهى احتجاج على الظلم ونقد روائى للفساد . وقد صيغت أيام الحكم العثمانى لمصر بظلمه وفساده !

وشخصيات الزيبق والدنف وهارون الرشيد وأولاده حقيقية ، لكن زمنا واحدا لم يجمعهم ومكانا واحدا لم يضمهم جميعا ، وهذا غير مهم عند الراوى لأنه لايكتب تاريخا، الذى يهمه هو المغزى والتجربة .

بعض الملامح :

فى هاتين السيرتين وغيرهما لاحظت أن :

١ ـ بطل السيرة الشعبية لا يولد بشكل عادى مثلنا . إذ تسبق ولادته نبوءة تحدّد مصيره ، وتواكب مولده ظواهر طبيعية خارقة ، وهو فى الغالب من أصول عظيمة ويتعرض للظلم ثم ينتصر فى النهاية .

٢ ـ يبدأ الراوى سيرة البطل قبل مولده بجيلين على الأقل .

٣ ـ الراوى الشعبى لايهمه التاريخ الرسمى ، فقد يجعل ملكا حقيقيا يعيش فى وقت قبل مولده أو بعد موته ، وهو يتناول الحكام بنفس القدر الذى يتناول به شخصياته المبتكرة ، أى يعاملهم جميعا على قدم المساواة !

٤ ـ فى سيرة الأمير سيف بن ذى يزن يزعم الراوى : أنه توجد فى جبال القمر قبة عظيمة ليس فيها إنسان ، يجرى منها الماء برائحة المسك ، يخرج من أربعة جوانب ، منها نهران غائران تحت الأرض يسيران بإذن الله إلى بلاد الترك والعجم ، ونهران ظاهران هما الفرات والنيل !! .. كانت منابع النيل المجهولة عندهم تشغل تفكيرهم .

هذا بعض ما فعله الأدباء الشعبيون المجهولون ، فماذا فعل حفيدهم ، أى ماذا فعلت أنا فى تغريبة بنى حتحوت :

١ ـ جعلت يوم مولد حتحوت حافلا بأحداث الطبيعة غير المألوفة ، لكنها ممكنة الحدوث .

٢ ـ بدأت سيرته إبتداء من جده فأبيه لتقديم المناخ الاجتماعى والتاريخى الذى سوف يولد فيه ، ولكن بشكل صحيح تاريخيا .

٣ ـ كانت أمه بعد ولادة ابنها الأول «مرسى» تلد أطفالا ضعافا سرعان مايموتون ، وعندما كانت حاملا بحتحوت فى أسبوعها الأخير ، ظهرت فى القرية فجأة ضاربة ودع غجرية (عرّافة) ، قرأت لها الطالع وتنبأت بأنها ستلد ولدا ذكرا ترتبط حياته بثلاث

علامات وهى : ظهور بقرة برأسين وخسوف القمر وكسوف الشمس ، إذا ظهرت العلامة الأولى عاش للثانية ، فإذا ظهرت عاش للثالثة ، فإن تحققت تغرّب شمالاً وشاهد الأهوال وانقلاب الأحوال ، حيث يتسيدَ الفأر على القط ويركع الأسد للقرد ، ثم يتغرب جنوبا ويعاشر السباع ويسبح بين التماسيح ، ويصادف أنهاراً من الدماء ، حتى يرى قوس قزح فى رذاذ مياه متطايرة . ليعود سالما فائزاً بحكمة الشيوخ وهو بعد فى شرخ الشباب !

هذه العلامات لم أضعها اعتباطا . فلدينا مؤرخ عظيم هو عبد الرحمن الجبرتى ، كان يسجل يوما بيوم تاريخ الحكام والحياة العامة ، وأسعار الغلال وارتفاع منسوب مياه النيل وكسوف الشمس وخسوف القمر . صادق علماء الحملة الفرنسية وعاش عدة سنوات تحت حكم محمد على ، وقد اقتبست منه تاريخا حقيقيا لكسوف الشمس ، وثانيا لخسوف القمر ، وثالثا لمولد بقرة غريبة برأسين (قال أنه شاهدها بنفسه) ، ويفصل بين كل ظاهرة وأخرى عامان أو ثلاثة ، فوجدت أن مواعيد هذه الظواهر الثلاث يتطابق مع نمو حياة الطفل حتحوت .

بعد ذلك بدأت تغريبته إلى بلاد الشام بمركب أخيه مرسى النيلية وبينما هو فى القاهرة يرى هزيمة المماليك أمام جيش بونابرته قريبا من سفح الأهرام وعلى مرأى من نظرات أبى الهول الأزلية ! ، شاهد الأهوال وانقلاب الأحوال . وفى فوضى القتال يضل عن أخيه الكبير مرسى ، ويلتقى بفتى قاهرى يتيم اسمه الشاطر وهكذا تمضى تغريبته الأولى وقد حدثت فيها الصدمة الحضارية للمصريين ، فبعد تخلف وعزلة مئات السنين رأوا جيشا حديثا وآلات علمية لم يروها من قبل ، وأدركوا أن العالم الخارجى قد سبقهم إلى التطور !

وفى تغريبة الجنوب يهرب هو وصاحبه الشاطر صوب الجنوب ، ظنا منهما أن الفرنسيين يطاردونهما ، وتتعقد الأحداث فيتوجهان إلى بلاد النوبة ثم بلاد الفور (أو دارفور بالسودان) مع شاب صعيدى كان متوجها إلى دارفور للبحث عن أخيه الذى اختفى هناك .. ثم يلتقون بقافلة كبيرة تنقذهم من موت محقق فى الصحراء ، وفيها يتعرفون على محمد بن عمر التونسى الذى كان مرتحلا أيضا للبحث عن والده .. ويتوغلون بعد ذلك إلى بلاد قبائل الدنكا ثم إلى خط الاستواء حيث منابع النيل وبحيرة أكروى العظيمة التى سمّاها الإنجليز على اسم ملكتهم فيكتوريا!

وفى رذاذ المياه المتناثر من الشلال الساقط من البحيرة يرى حتحوت ألوان قوس قزح ، لتتم نبوءة الغجرية ، وبقى عليه أن يعود إلى أهله بعد غربة ١٤ سنة فائزا بحكمة الشيوخ ، وياله من فوز ! .. لكنه يتغرب بعد ذلك مع صاحبه الشاطر !

وطبقا لمعلوماتى فإننى أظن أن أحدا من قبل لم يسبقنى ويكتب رواية تدور أحداثها فى هذه البقاع وهذا الزمان ، حتى من أبناء المنطقة .

٤ ـ وهكذا ومثل حكايات ألف ليلة وليلة ، تتولد من الحكاية الأصلية حكاية ثانية ، ومن الثانية ثالثة .. وبشكل يخدم العمل كله .

٥ ـ يتورط بنو حتحوت فى رحلات تفوق فى أخطارها رحلات السندباد ، لكنها رغم غرابة أحداثها واقعية وليست خرافية .

٦ ـ وكما أن شخصيات المملوكين مراد بك وابرهيم بك ، ونابليون وديزية ومحمد على حقيقية ، فإن شخصية محمد بن عمر التونسى حقيقية كذلك ، وجاء ذكرها فى زمنها الحقيقى ، وهــو بعد عودته إلى القاهرة عمل فى جيش محمد على ، وكتب مشاهداته فى بلاد الفور ، فى كتاب نشر بالفرنســية سنة ١٨٤٥ تحت عنوان : رحلة إلى دارفور Voyage au Darfour من ترجمة الدكتور بيرون الذى عمل فى مصر زمن محمد على مساعدا للدكتور كلوت بك ، ثم نشر بالعربية سنة ١٨٥٠ .

أى أننى استخدمت الشخصيات التاريخية استخداما روائيا مثلما فعل الراوى الشعبى ، مع فارق أننى استخدمتها فى أزمنتها وأماكنها الصحيحة إلى جانب الشخصيات المتخيّلة مثل بنى حتحوت والآخرين .

٧ ـ فى سيرة تغريبة بنى هلال فإن كلمة تغريبة مشتقة من الاتجاه غربا ، أما فى بنى حتحوت فهى مشتقة من الغربة .

٨ ـ افترضت أن التغريبة كلها من تاليف مؤلف مجهول ، وأننى عثرت عليها وقمت بتنقيحها وتحقيقها فقط ، وهذا أعطانى حق كتابة بعض الهوامش وضّحْت فيها بعض التواريخ وشرحت بعض أسماء الوظائف التى لم تعد موجودة الآن .

٩ ـ استخدمت فى أسلوب الكتابة بعض العبارات التى كانت محبّبة عند الرواة . فهم مثلا يقولون فى نهاية كل مرحلة «وهذا ما كان من أمر على الزيبق ، أما أمه فكانت ..» وكان قصدى إعطاء مذاق وطعم القِدَمْ دون إرباك القارىء بعبارات عتيقة سقيمة .

١٠ ـ ومع التقدم فى الزمن ، تَطوّر الأسلوب وتخلّى عن مثل هذه العبارة فى الرواية الثالثة وهى التغريبة إلى البحيرات المالحة ، وبطلها «أمشير» حفيد حتحوت من جهة الأم والشاطر من جهة الأب ، وتدور فى زمن والى مصر الخديو اسماعيل وقروضه التى استدانها من بنوك أوروبا بالفوائد الباهظة ، لإتمام حفر قناة السويس ، وفيها يزداد الوعى القومى لدى المصريين .

أما الرواية الرابعة فأسلوبها عصرى حيث تكون مصر قد عرفت الصحافة والمسرح والأوبرا . وتكون ثورة أحمد عرابى فى مجدها تطالب بالاستقلال عن تركيا لأن مصر للمصريين ، وهى عبارة تشكل عودة الوعى إلى المصريين ، وفى هذه الرواية يجد أمشير

نفسه مشتركا رغماً عنه ضمن حملة الرحالة الإنجليزى صمويل بيكر لاكتشاف منابع النيل ، لحساب الخديو اسماعيل الذى أمده بالمال والرجال .

وفى منطقة مجهولة من جنوب السودان قَتَل بيكر ببنادقه عشرات من شباب قبيلة بارى كى يثير الرعب بين القبائل الأخرى . وعندما أراد التوغل جنوبا صوب منابع النيل احتاج إلى استئجار بعض الأهالى للعمل حمّالين . توجه إلى قرية صغيرة آمنة وأبلغ شيخها برغبته ، كان الزعيم العجوز يرفض التعاون مع هذا السفّاح ، لم يرفض صراحة، وإنما نظر إلى البنادق الإنجليزية وقال فى ذكاء فطرى :

ـ مخازننا مليئة بالطعام فلماذا نعمل ؟ سمعت عن قتلك لشباب قبيلة بارى ، أنت أقوى منا بنيرانك ، نحن قوم طيبون ، مسالمون لأننا ضعفاء نعجز عن أذى الآخرين !

سأله بيكر :

ـ وهل الأقوياء شرار ؟ !

فتساءل العجوز فى حكمة الشيوخ :

ـ لماذا هم أقوياء إذن !!

ـ طوال رحلته كان بيكر يتباهى صائحا «لا أحد يصمد أمام البنادق الإنجليزية» . وكان شعار الرحلة هو القضاء على تجارة الرقيق ، وفى الحقيقة كان الخديو مموِّل يحلم بتكوين امبراطورية سوداء فى أفريقيا ، وكان بيكر يخطط لرسم خريطة المنطقة كى تستعمرها بلاده ، فى نهاية المطاف انتصرت بريطانيا لأنها الأقوى ، واحتلت مصر ثم السودان وبقاع شاسعة من القارة البائسة !

وكان الشعار نشر المدنية !

هذه الحادثة حقيقية . فلماذا لايكون «أمشير» ضمن المرافقين ، مادام ذلك يخدم الرواية ، ومادام الزمن التاريخى يتطابق مع الزمن الروائى .

رغم هزيمة عرابى واحتلال الإنجليز لمصر ، كان واضحا أن هذا الاحتلال إلى زوال ، لأن مصر أعادت اكتشاف شخصيتها . ورغم بعض الانتكاسات فقد عرفت معنى الحرية والدستور والبرلمان .

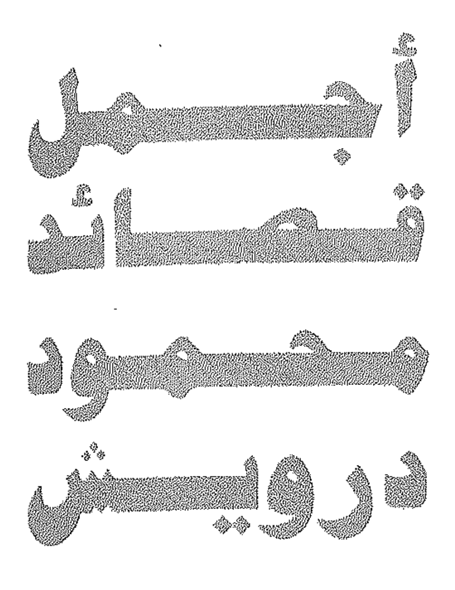
كانت تغريبة بنى حتحوت ورحلاتهم الشاقة تعبيرا عن شوق الإنسان الأزلى إلى السلام والحرية والحياة الكريمة .

وفى مصر القديمة ، فى الأوقات التى فَقَد فيها الناس حريتهم الشخصية ، انتشرت أناشيد الندم التى تقوم : «أيها الإله لاتعاقبنى على ذنوبى الكثيرة ، فإننى إنسان لا عقل له ، أقضى طوال يومى فى ملء فمى كما تفعل البقرة فى طلب الحشائش!»

أما فى الأوقات التى نال فيها كل فرد حريته وحقوقه الشخصية ، كان يتباهى فى مرح قائلا «كنت فنانا فى الحديث ، شجاعاً بلسانى ، عاملا بذراعى .. أنا ابن الحكماء ، ابن الملوك القدماء »

وأيضا ابن لأحفاد بنى حتحوت . ▩

شعر





محمود درويش

بقلم : د. على عشرى زايد *

صدر عن الشاعر الفلسطينى الكبير محمود درويش كتاب جديد فى سلسلة «الشعروالشعراء» التى تصدرها دار الفتى العربى ، ويتضمن الكتاب تعريفا سريعا بالشاعر ومجموعة من قصائده المختارة المحللة تحليلا فنيا مبسطا والتى تمثل المراحل المختلفة لمسيرة الشاعر الشعرية .

وصدور الكتاب فى هذا الوقت عن هذا الشاعر وفى هذه السلسلة يثير عددا من القضايا ذات الأهمية الخاصة التى أود أن أعرض لها بشىء من التفصيل .

عن السلسلة وهدفها

هدف جليل بدون شك ذلك الذى استهدفته دار الفتى العربى من وراء إصدارها لهذه السلسلة «الشعر والشعراء» وهذا الهدف الذى حددته «كلمات قبل البداية» التى تقدم للسلسلة هو «أن تعيد للشعر جمهوره ، وترد عنه غربته ، وذلك بتأسيس علاقة النص الشعرى مع جمهوره الكبير على أساس من التعامل المباشر مع القصيدة أولا» .

والحقيقة أن القصيدة العربية الحديثة فى حاجة ماسة الى جهود مخلصة ومتنوعة لإعادة بناء الجسور بينها وبين جماهير قرائها ، بعد أن نسف الكثير من مبدعيها معظم مايربطهم بقرائهم من جسور ، وعزلوا أنفسهم فى جزر مغلقة يمارسون فيها طقوس مغامراتهم التجريبية الغريبة ، غير عابئين ببرود الفعل لدى جماهير المتلقين التى تمثلت فى الانصراف عن حصاد هذه المغامرات التى

* الاستاذ بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

يحسون أنها لاتعبر عن واقعهم وهمومه من ناحية، ولاتلتزم بالتقاليد الأساسية للموروث الشعرى العربى التى كونت أذواق هذه الجماهير وكيفت استجاباتها للإبداع الشعرى من ناحية أخرى .

صحيح أنه مازال هناك جيل من رواد الحداثة فى شعرنا العربى يلقى إبداعه الشعرى أعمق الاستجابة والحفاوة من جاهير المتلقين ، لأن هذا الجيل مازال يؤمن برسالة الشعر ودوره الفعال فى تغيير الواقع الى ماهو أسمى وأجمل ، وبضرورة صدوره – من ثم – عن واقع الناس المواز بالكثير من الهموم والآمال والأشواق والعواطف ، ولأنهم – شعراء هذا الجيل – يؤمنون بأن أى تجديد فى مجال الشعر والأدب عموما ينبغى أن ينطلق أولا من أرض الموروث وقيمه وتقاليده الفنية ليحلق بعد ذلك فى آفاق الحداثة والتجديد كما يشاء . صحيح كل هذا ، ولكن مغامرات الأجيال الأخيرة من شعراء الحداثة بدأت تلقى بظلالها السلبية الثقيلة على صلة جماهير المتلقين بالقصيدة العربية الحديثة عموما ، خاصة أن شطرا ملموسا من هذه الجماهير ينظر منذ البدء إلى هذه القصيدة – على الرغم من تفاعله الايجابى مع الكثير من نماذجها الجيدة – نظرة لاتخلو من توجس وسوء ظن .

من هنا ندرك القيمة الايجابية الكبيرة لصدور سلسلة تجعل هدفها الأساسى إعادة الثقة المفقودة بين الشعر الحديث وجماهيره وتتخذ من الوسائل الفنية ماترى أنه يحقق هذا الهدف .

عن الكتاب وإخراجه

يخصص كل عدد في السلسلة لواحد من شعرائنا البارزين ، حيث يقوم أحد النقاد المرموقين بالتعريف السريع به وبمكانته الشعرية ثم يختار له مجموعة من القصائد التى تمثل مختلف جوانب تجربته الشعرية ومراحل مسيرته مع تحليل هذه القصائد تحليلا فنيا مبسطا يفترض أنه موجه أساسا إلى الفتى العربى والفتاة العربية ، ولكنه فى الحقيقة مفيد لكل المتلقين مهما اختلفت أعمارهم ومستوياتهم الثقافية ، حيث يلقى أضواء عامة على الجوانب العامة للقصيدة ، ويزود القارىء بالمفاتيح الفنية التى تساعده على الولوج إلى عالمها السرى .

وعلى الرغم من أن النص الشعرى هو الأساس الذى يهدف الكتاب الى تأسيس علاقة مباشرة بينه وبين القارىء، فإن الكتاب يقدم على هامش النص مجموعة من المساعدات الفنية التى تساعد على تحقيق هذا الهدف ، وتزود القارىء بمجموعة من المفاتيح والأدوات التى تيسر له ارتياد عالم النص وتضىء له آفاقه ، ولكن كل هذه المساعدات والمفاتيح والأدوات تظل كما قلت مجرد هوامش على النص ، وقد انعكس هذا على طريقة إخراج الكتاب ، وشكل الصفحة فيه ، فإخراج الكتاب يستلهم شكل الصفحة فى كتب التراث ، حيث كانت تمتلىء بمجموعة من الشروح والهوامش المساعدة على فهم المتن ، والصفحة فى هذا الكتاب تستغل الهوامش والحواشى فى إضاءة النص الذى يحتل مركز الصفحة مؤطرا بإطار بارز يفصله عن الهوامش والحواشى المساعدة ، ومطبوعا ببنط طباعى بارز يميزه عن البنط الصغير الذى طبعت به الشروح والتحليلات فى الهوامش والحواشى.

أما الهوامش والحواشى فقد نظمت على النحو التالى : الحاشية العليا تقدم تعريفا عاما بالقصيدة ، والديوان الذى اختيرت منه ، ومناسبة إبداعها – إن كانت معروفة – وأبعاد الرؤية

الشعرية فيهـا . على حين تحتـوى الحاشية السفلى على تحليل مبسـط لمضمون القصيـدة من خلال الربـط بين هذا المضمـون والبنـاء الفنى العـام للقصيدة . أمـا الهامش الأيمن فيتضمن شرح بعض الكلمات الصعبة ، على حين يشتمل الهامش الأيسر على تحليل مبسط لبعض الصور والأدوات الفنية .

وأخيرا زود الكتاب بمجموعة من الرسوم واللوحات التى تساعد على تقريب مفردات القصيدة وصورها بصريا من المتلقى .

ولاشك أن هذه الطريقة بوسائلها وأدواتها المتنوعة تقدم مساعدة فعالة لقارىء النصوص الشعرية فى الكتاب ، ولكن لها بالاضافة الى ذلك وجهها السلبى المتمثل فى منزلقين خطيرين يمكن أن ينزلق إليهما الناقد القائم بإعداد الكتاب وتحليل النصوص .

ويتمثل المنزلق الأول فى أن مثل هذه الطريقة القائمة على شرح مفردات النص ، وإضاءة مضمونه ، وتحليل بعض صوره الفنية عن طريق استخدام أدوات البلاغة القديمة، كل هذا يمكن أن ينحرف بالناقد والطريقة إلى الوقوع فى نوع من «المدرسية» التقليدية القائمة على «شرح» النص لا على إضاءته وتحليله ، والتحليل شىء غير الشرح ، هذه الطريقة التى تشيع فى الكتب المدرسية وما ماثلها من مؤلفات ، وهذه الطريقة إن صلحت فى بعض الأحيان مع بعض النصوص الشعرية التراثية فإنها لاتجدى بحال مع القصيدة الحديثة بكل مافيها من وسائل فنية معقدة ورؤى نفسية مركبة تحتاج إلى بعض الوسائل والأدوات الفنية التحليلية الأخرى لتحـليلها وإضـاءة جوانبها.

أما المنزلق الثانى فيتمثل فى أن هذه الطريقة قد تنحرف إلى محاولة فرض مستوى واحد من مستويات التلقى على النص الشعرى الحديث المنفتح – فى نماذجه الجيدة –لأكثر من تفسير وأكثر من فهم وأكثر من مستوى من مستويات التلقى والتحليل .

ولكن الضمان الأساسى لتجاوز المنهج الذى اختاره الكتاب للتحليل لهذين المنزلقين هو أن القائم على تنفيذه ناقد متخصص مرموق – هو فى هذا الكتاب الدكتور صبرى حافظ – ولقد كان الانحراف الى أحد المنزلقين قليل الحدوث فى الكتاب ، ويغفره ما استطاع هذا المنهج أن يبنيه من جسور مد بين النماذج المختارة وقارىء الكتاب ، فنادرا ما كان معد الكتاب يحاول فرض رؤيته الخاصة للنص على القارىء وإنما كان يقدمها كمجرد مدخل من المداخل الى عالم القصيدة الثرى ، ونادرا ماكانت تخذله الأدوات البلاغية والنقدية التى كان يوظفها فى تحليله .

عن الشاعر وشعره

محمود درويش واحد من شعرائنا العرب المعاصرين الذين نذروا عمرهم لقضية ، ووقفوا غناءهم عليها ، وتغلغلت هذه القضية فى كياناتهم حتى النخاع ، وملكت عليهم كل آفاق رؤيتهم ، وقضية محمود درويش هى قضية كل عربى وكل مسلم ، ولكن إذا كانت هذه القضية تحتل من وجداناتنا مساحة تتفاوت سعة وضيقا بتفاوت انتمائنا إليها فإنها تحتل من محمود درويش كل وجدانه ، وتستغرق كل فكره وأحاسيسه ، فـفلسطين / القضية بالنسبة له هى الأم ، وهى الحبيبة ، وهى الأسرة ، وهى الأرض ، وهى الوطن ، وهى القضية .. هى باختصار كل شىء فى حياته ، كما

ينعكس ذلك من خلال القصائد التى تم اختيارها بعناية لتمثل أطوار حياة الشاعر من ناحية ، وتطور صلته بالقضية من ناحية ثانية ، ونمو مسار رحلته الشعرية من ناحية أخيرة.

وقد أحسن المعد صنعا بترتيب القصائد المختارة ترتيبا تاريخيا وفقا لتواريخ صدور الدواوين التى اختار القصائد منها ، لأن ذلك لايقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر الفنية بشتى أبعادها ومستوياتها فحسب ، وإنما هو بالإضافة الى ذلك يساعد القارىء على التدرج فى التلقى ومتابعة التطور الفنى للشاعر ، بدءا بتلك القصائد السهلة بسيطة التركيب التى تم اختيارها من دواوين المرحلة الأولى ، وانتهاء بالقصائد الصعبة المعقدة البناء المختارة من دواوين المراحل الأخيرة والتى تحتاج الى جهد غير يسير من القارىء لفهمها وتذوقها وارتياد آفاقها النفسية والفنية المتعددة المستويات ، ولكن القارىء - بفضل هذا الترتيب التاريخى - لايصل الى هذه القصائد إلا بعد أن يكون قد تزود بقدر من الألفة لعالم محمود درويش الشعرى ، والتعود على الأدوات الفنية التى يستخدمها فى بناء قصيدته ، وأسلوبه فى هذا البناء الذى يتطور بالطبع من مرحلة الى مرحلة ولكن دون أن تنقطع صلته فى أى طور بالأطوار السابقة، كل هذه الذخيرة تمكن القارىء من الولوج الى هذا العالم الشعرى المركب الذى تمثله قصائد المرحلة الأخيرة ، وتوفر عليه الكثير جدا من الجهد الذى كان سيحتاج الى بذله لو لم يصاحب الشاعر فى رحلته منذ البداية، ويتتبع تطور أداته من خلال هذا التدرج التاريخى الذى أخضع له المعد القصائد المختارة .

ومحمـــود درويـــــش واحد من شعرائنا الذين تطورت أداتهم الشعرية تطورا هائلا خلال فترة زمنية قصيرة ، فخلال عشرة أعوام ما بين عام ١٩٦٠ - تاريخ صدور الديوان الأول للشاعر «عصافير بلا أجنحة» - وعام ١٩٧٠ - تاريخ صدور ديوانيه «العصافير تموت فى الجليل» ، و«حبيبتى تنهض من نومها» - حدث تطور جذرى فى بناء القصيدة عند محمود درويش ، وعلى الرغم أن هذا التطور تم تدريجيا فإنه لفرط عمقه وجذريته يبدو كما لو كان قد تم طفرة ، ولاشك أن شطرا كبيرا من سرعة هذا التطور يعود الى قوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة ، وتفاعل شعره مع هذه التطورات من ناحية ، وإلى انفتاحه النهم على التيارات الأدبية والثقافية المختلفة وتفاعله معها من ناحية أخرى .

ويبدأ الكتاب بمقدمة للدكتور صبرى حافظ يستعرض فيها بسرعة أطوار حياة الشاعر منذ مولده بقرية «البروة» إحدى قرى الوطن السليب التى هدمها الصهاينة عام ١٩٤٨ بسبب مقاومتها الباسلة لهم ، واضطر الشاعر وهو طفل لم يتجاوز السابعة من عمره - حيث ولد عام ١٩٤١ - إلى الهجرة إلى لبنان لفترة قصيرة عاد بعدها مع أسرته التى هاجر معها إلى وطنه - الذى لم يعد وطنه - وتشبث بالبقاء فى هذا الوطن إلى أن يتحرر ، ولكنه اضطر إلى الهجرة منه نهائيا فى أوائل السبعينيات بعد أن اتخذت القضية مسارات ومنعطفات جديدة ، وبعد أن ضيق المحتل الصهيونى عليه الخناق حتى أصبح الوطن بالنسبة له سجنا...

وبعد ذلك يقدم معد الكتاب اثنتين وخمسين قصيدة اختارها من عشرة من دواوين الشاعر الصادرة منذ بداية رحلة الشاعر الى وقت إعداد الكتاب - وعلى الرغم من أن الكتاب صادر عام

١٩٩٤ فإن مقدمته مؤرخة فى ١٩٨٩ - وقد أسقط المعد بعض دواوين هذه المرحلة مثل الديوان الأول للشاعر «عصافير بلا أجنحة» الصادر فى ١٩٦٠ ، و«تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» و«هى أغنية هى أغنية» ، هذا فضلا عن الدواوين التى صدرت بعد الفراغ من إعداد الكتاب مثل ديوان «أرى ما أريد» - الصادر - فى ١٩٩٠ وكان ينبغى للمعد أن يختار بعض القصائد من ديوان الشاعر الأول على الأقل حتى يتعرف القارىء على بداياته الأولى .

ويطالعنا وجه فلسطين من كل قصيدة من القصائد المختارة ، حتى قصائد الحب تكون فيها الحبيبة هى فلسطين أو تمتزج ملامح الحبيبة بملامح فلسطين ، وفى القصائد التى تعبر عن المراحل الأولى فى حياة الشاعر يطالعنا وجه الوطن واضحا صريحا مباشرا ، حيث يجنح شعره فى هذه الفترة الى شىء من المباشرة والخطابية نتيجة لقلة تجربته الفنية ، فيقول مثلا فى قصيدة «بطاقة هوية» :

سجل
أنا عربى
سلبت كروم أجدادى
وأرضا كنت أفلحها أنا وجميع أولادى
ولم تترك لنا ولكل أحفادى
سوى هذى الصخور ، فهل ستأخذها حكومتكم كما قيلا ؟!

ولكن فى المراحل الأخيرة وبعد أن استحصدت أداة الشاعر بدأ هذا الوجه يطالعنا خفيا مهيبا جليلا من خلال مجموعة من الرموز والوسائل الفنية التى تضفى عليه هالات من السمو والجمال والجلال.

وفى معظم القصائد كان التحليل يحقق مستوى عاليا من التوفيق حيث يستطيع من خلال لمسات قليلة عامة أن يفتح أبواب القصيدة أمام القارىء ، وذلك من خلال أدوات التحليل البلاغى الموروثة التى يألفها معظم القراء . مع تطعيمها ببعض أدوات التحليل النقدى الحديث .

على أن استخدام المصطلح البلاغى كان يوقع المعد أحيانا فى بعض الخلط فيعتبر التشبيه أحيانا استعارة والعكس ، ويعتبر الكناية استعارة والعكس ، فيقول مثلا فى التعليق على ختام قصيدة «نشيد ما» : «تنتهى القصيدة باستعارة كما بدأت باستعارة ، وهى هنا استعارة الشفة للزهرة» - ص ٣٥ - وصحيح أن القصيدة ختمت باستعارة «يا نحلة ما قبلت إلا شفاه الياسمين» ففى شفاه الياسمين ما يسمى - بالمصطلح البلاغى - «استعارة مكنية» ، ولكنها لم تبدأ باستعارة وإنما بدأت بتشبيه وهو تشبيه الشفاه بالعسل واليدين بكأسى الخمر «عسل شفاهك واليدان / كأسا خمور» .

وفى تعليقه على قول الشاعر فى قصيدة عيون الموتى على الأبواب :

وتوسلوا الا نهيل على الدم الغالى التراب

بقوله: «إهالة التراب على الدم استعارة لنسيان الحدث الفاجع أو التغطية عليه» - ص٩١ - والصورة بالمصطلح البلاغى كناية وليست استعارة .

بالإضافة إلى أنه فى تفسيره للكلمات الصعبة كان يفسر بعض الكلمات الواضحة المعنى ويترك الكلمات الأكثر احتياجا إلى التفسير ، فهو فى بعض الصفحات يفسر كلمات مثل لاترج ، والدوح ، وساهد ، وأصفر ، ونباح ، وحياء ، ويترك فى نفس الصفحات كلمات مثل : أوردتى ، وحرش ، وبلاط، ورست ، وحذار ، ودربك بدون تفسير، والحقيقة أن معجم محمود درويش كله لايحتاج إلى تفسير لغوى باستثاء بعض الكلمات القليلة ذات المدلول التاريخى أو الجغرافى أو الدينى .

كما أنه فى مواضع نادرة لم يكن يوفق فى توظيف المعطيات العروضية توظيفا سليما فى إضاءة بعض جوانب النص ، ففى تعليقه على قول الشاعر : «دم جدى عائد لى فانتظرنى» من قصيدة «رباعيات» يقول : «زيادة تشديد الميم فى دم مقصودة للحفاظ على الوزن» – ص٤٤ – وهذه الملاحظة غير دقيقة لأن عدم تشديد دم فى البيت لم يكن ليخل بالوزن وإنما كان سيحول التفعيلة من «فاعلاتن» إلى «فعلاتن» وفاعلاتن كثيرا ما تتحول إلى فعلاتن ، وفى البيت السابق على هذا البيت مباشرة تأتى فعلاتن مكان فاعلاتن مرتين حيث يقول الشاعر :

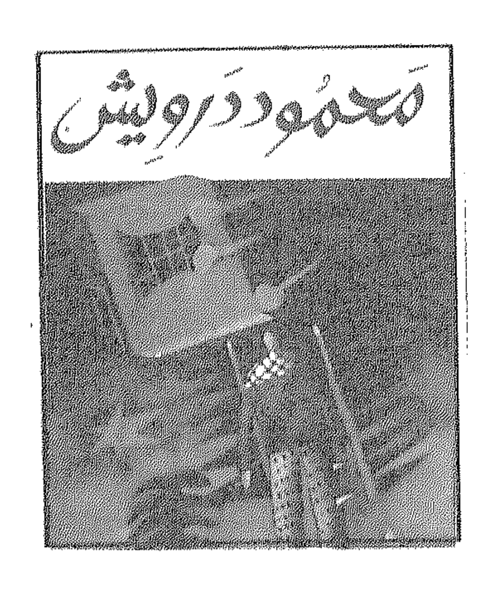
لأراجيح أحبائى الصغار

وزنه فعلاتن فعلاتن فاعــلات

وفى مواضع أشد ندرة يحاول المعد أن يفرض رؤيته الخاصة – غير الدقيقة – على القارىء حيث يقدمها كمدخل أساسى – إن لم يكن وحيدا – إلى فهم بناء القصيدة ، ففى قصيدة «برقية من السجن» – ص٥٧ – وهى من القصائد ذات الشكل الموسيقى التقليدى ، يجعل المعد مدخله الأساسى الذى يركز عليه هو أن الشاعر وظف هذا الشكل الموسيقى التقليدى قصدا ليسجل من خلال توظيفه «تقليدية الاصرار الفلسطينى على الانتصار على العدو ، هذا الاصرار أصبح من كثرة تكراره عملا تقليديا يستوجب أن يعبر عنه الشاعر بالشكل التقليدى ، لأن شكل النص الشعرى يساهم فى إثراء معناه ، ولأن هذا الشكل الشعرى القديم يعطى هذا الإصرار بعده التاريخى ، والقصيدة أيضا تريد من خلال قوة تدفق الموسيقى أن تشارك فى ترسيخ تجربة الصمود فى الوجدان» .. فهذا المدخل يقوم على مجموعة من الافتراضات غير الدقيقة من مثل الارتباط بين تقليدية الصمود – وهى فى الحقيقة عبارة لامعنى لها، بل لعلها تسىء إلى الصمود أكثر مما تدل على رسوخه – وبين الشكل الموسيقى التقليدى ، فضلا عن أن «التدفق الموسيقى» – الذى لايحمل مضمونا دقيقا محددا – ليس قصرا على الشكل التقليدى .

وفى كل الأحوال فإن هذه الرؤية – على مافيها من شطح – كان يمكن قبولها باعتبارها أحد المداخل الى عالم القصيدة ، ولكن المعد يقدمها باعتبارها المدخل الوحيد الذى يساعد به القارىء .

بقيت هناك قصيدة سقط منْ أولها مقطعان – وهذا ليس خطأ المعد – وكان سقوطهما – أو سقوط أولهما على الأقل – سببا فى عدم فهم تعليق المعد على القصيدة الذى كتبه على أساس أن القصيدة ستنشر كاملة ، وهذه القصيدة قصيدة «لحن غجرى» – ص ١٦٧ – والمقطعان الأولان منها اللذان سقطا من الكتاب هما قول الشاعر:



شارع واضح
وبنت
خرجت تشعل القمر
وبلاد بعيدة
وبلاد بلا أثر
. . .
حلم مالح
وصوت
يحفر الخصر فى الحجر
اذهبى ياحبيبتى
فوق رمشى أو الوتر .

(ديوان حصار لمدائح البحر . الطبعة الثانية . ص ١٣) .

ويقول المعد فى تعليقه الأخير على القصيدة - وهو تعليق بارع - : «تلجأ القصيدة الى مجموعة من العلاقات المولدة للمعنى من خلال عملية تجاوز الجزئيات والمفردات بطريقة تكسب معها الكلمات قدرات تعبيرية جديدة ، إذ تبدأ بالشارع الواضح والبنت التى خرجت تشعل القمر وتنتهى بنفس البنت وقد خرجت لتلصق الصور فوق جثة الفلسطينى الذى كتب عليه الترحال وحرم من خيامه البعيدة» والقصيدة - فى نصها المنشور فى الكتاب - ليس فى بدايتها شارع واضح ، ولا بنت تشعل القمر ، حيث تبدأ بالمقطع الثالث الذى يقول :

قمر جارح
وصمت
يكسر الريح والمطر
يجعل النهر إبرة
فى يد تنسج الشجر

ولهذا يبدو تعليق المعد الأخير غير مفهوم.

وتبقى كلمة عن الرسوم المصاحبة لبعض القصائد وهذه الكلمة تعبر عن إحساس خاص ولاتعبر عن تحليل فنى متخصص ، فهذه الرسوم فى معظم الأحيان لم تحقق الذى استهدفته منها السلسلة وهو «تقريب مفردات وصور القصيدة بصريا من المتلقى» أو «تعميق الرؤية الشعرية بصريا» فلم أحس أنا شخصيا فى معظم الأحيان أنها أدت بالنسبة لى أيا من هاتين الوظيفتين ، بل على العكس كنت أشعر أنها هى ذاتها فى حاجة الى من يقربها إلىّ .

على أن هذه الملاحظات العابرة - فى النهاية - على هذا الكتاب القيم إنما هى وليدة الحرص على أن يخرج المشروع فى أكمل صورة مستطاعة ، وأتمنى فى النهاية أن يصدر الناشر طبعة شعبية من إعداد هذه السلسلة بنفس الشكل الفنى العام ، فليس فى وسع كل فتى عربى وفتاة عربية اقتناء مثل هذه النسخة الفخمة الثمينة ، مع الحاجة الماسة الى تعميمها حتى يعم النفع بها ويتحقق الهدف الذى حدده الناشر للسلسلة على أوسع نطاق.

حكاية ألف ليلة وليلة

جزء خاص

القفز على الأشواك



الهلال وقضية المرأة

بقلم د . شكرى محمد عياد

أن يظهر هذا المقال بينما تجرى الاحتفالات بيوم المرأة العالمى، مصادفة محضة. أما أن يكون «الهلال» قد تعمد الجمع بين هذه المناسبة وتحية رائدة من رواد النهضة النسائية فى مجال الأدب والدراسات الأدبية فقد لا تكون مصادفة، لأن هذه الريادة لم تقتصر على دخول المرأة العربية بقوة فى مجال من مجالات النشاط الفكرى كانت من قبل تلم به على سبيل الهواية أو الترويح، بل كانت قبل ذلك ريادة فى باب من أبواب الدراسات الأدبية كان الرجال حتى ذلك الحين - أوائل الأربعينيات - يهابونه أو يستنكفون الدخول فيه. بل إن النظرة المترفعة أو المتأففة الى هذا الكتاب لا تزال تحصره فى الدائرة الأكاديمية الضيقة، ولا تعطيه جواز المرور الى القارىء العام إلا بعد إدخاله فى مغسلة الأعمال الأدبية لتزال منه جميع «البقع» ولا بأس إن بهتت ألوانه أو تمزق نسيجه .

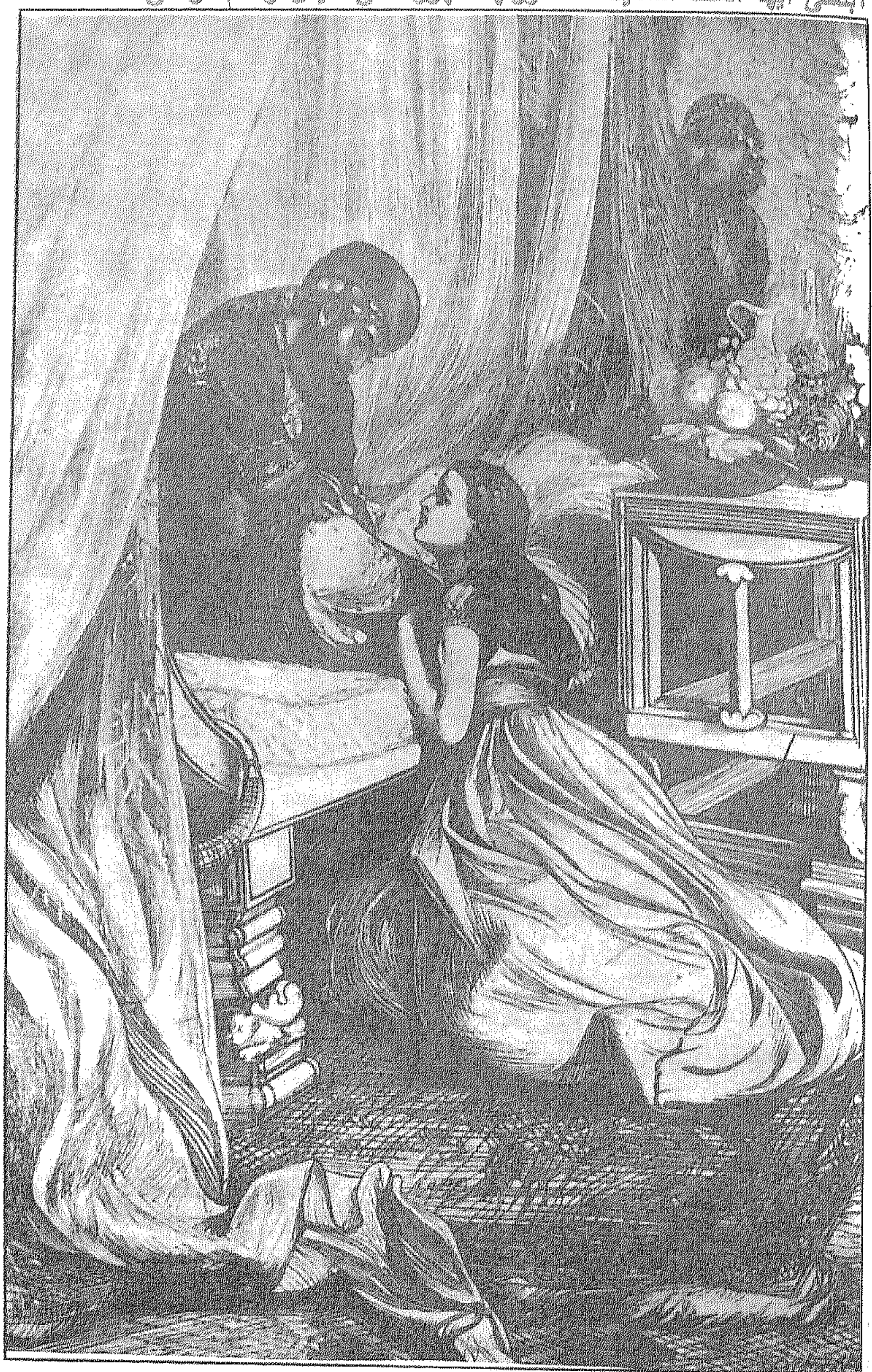
والذى أريد أن أقوله اليوم هو أن الشهرة العالمية التى حظى بها هذا الكتاب الألفى رغم كل ما لحق به من اضطهاد وتشويه، ترجع إلى أنه قدم، ولا يزال يقدم، أعمق معالجة لأهم موضوع شغل به الأدب الشفوى أو

المكتوب منذ أبدعت البشرية أدبا، وهل يكون هذا الموضوع إلا علاقة الرجل بالمرأة ؟

● سهير القلماوى وألف ليلة

وحين تأتى باحثة عربية شابة فى العقد الثالث أو الرابع من هذا القرن، مشغولة بهموم وطنها وجنسها، تريد أن تشارك ، بوصفها امرأة، وبوصفها «فردا» من أفراد المجتمع فى دفع حركة هذا المجتمع المتلكئة نحو المستقبل ، فيكاد يكون من المحتم ان تتجه نحو هذا الكتاب ، ويكاد يكون من المحتم ايضا أن تتناوله بشيء من التهيب، وبكثير من الحياء، ولكن الذى ساعدها فى مهمتها ان الحركة النسائية منذ نشأتها فى مصر كانت وثيقة الصلة بالثورة الوطنية، ومن ثم كان طابعها اجتماعيا واضحا. وقد ظهر ذلك فى بحث سهير القلماوى، حتى فى منهج البحث نفسه ، فانصب كله ـ فيما عدا القسم التاريخى الذى عرّف بالكتاب وأبحاث المستشرقين حوله ـ على تصويره لشتى جوانب الحياة الاجتماعية، وجاء تصويره للمرأة فى آخر هذه الجوانب، ولكن الليالى التى استمرت فى تفاعلها مع مختلف الاتجاهات الفكرية والأدبية فى الشرق والغرب، أصبحت فى الوقت الحاضر محورا لكثير من الدراسات النقدية التى تعكس ، بوضوح نموذجى، حالة هذه الدراسات بوجه عام . فالاتجاه التاريخى، الذى لايزال له ممثلوه بين اساتذة الأدب، يحاول ان يجرد الليالى من التراكمات الثقافية التى هى أظهر صفاتها (والتى يعبر عنها غالبا بكلمات مثل «الموسوعية» أو «التجميع») لتختزله الى أصل بسيط مرتبط بالأحوال السياسية فى الامبراطورية الساسانية والاتجاه البنيوى، الذى يتمتع بقبول اكبر لدى النقاد، يحاول ان يلم شعث الكتاب ناظرا اليه على أنه نص ادبى قائم على عدد وفير من التقابلات الثنائية (والتى تشمل ، فيما تشمل، التقابل بين الرجل والمرأة) ، ولكن هذه الوفرة ، أو هذا التنوع، لا ينبغى أن يمنعانا من رؤية وحدته الأساسية، بحيث يمكن أن يقال، حسب النموذج اللغوى الذى اعتمده تشومسكى لنمو الدلالة، إن كل ما بين قصة الافتتاح وخاتمة فعل الحكى الممتد لا يخرج عن كونه اضافات ، بين

«بلغني أيها الملك السعيد» كما روتها شهرزاد في خيال رسام فرنسي



أقواس ، تثرى الدلالة الأساسية في قصة الملكين الأخوين شهريار وشاه زمان مع زوجتيهما الخائنتين، وأسيرة الجنى الفاسقة، وما ارتبط بها من حوار بين الوزير وابنته شهرزاد، تضمن بعض الأمثال القصصية ، وانتهى باصرار شهرزاد على المخاطرة بحياتها أملا فى انقاذ بنات جنسها من انحراف شهريار الدموى (وهو اشد الأمثلة تطرفا لما اصبح يعرف بالسادية) . واخيرا هناك النقد الذى يصدر عن الحركة النسائية المعاصرة ، وهو نقد يتميز عن التيارين السابقين، كما يتميز عن العمل الرائد الذى قامت به سهير القلماوى ، وبصفات كثيرة مهمة، ولكننا قد نستطيع ان نبرز من بين هذه الصفات ، صفة واحدة تتعلق بها سائر الصفات، هذه الصفة البارزة تناقض الصفة الاجتماعية التى غلبت على بحث سهير القلماوى ، كما ان الحركة النسائية اليوم ، أو على الأقل ذلك الجناح منها الذى انفصل عن القضية الوطنية، وتحول الى صدى ، متفاوت فى قوته ووضوحه ، للحركة النسائية العالمية.

ولعلى لا أغلو إذا قلت إن هذه الحركة الأخيرة هى من أشد الحركات التى يعرفها عالم اليوم تطرفا و«أصولية» . وقد وضعت كلمة «الأصولية» بين علامات تنصيص مع اننى استعملها فى معناها الاصلى الدقيق . فمن السخريات أن هذا الاستعمال ضائع اليوم فى ضجة مصطنعة حول ما يسمى بالأصولية الإسلامية . فهذه «الأصولية» المدسوسة على الاسلام ليست إلا ترجمة لاصطلاح غربى، أطلق أولا على بعض الفرق المسيحية التى تتمسك بالتفسير الحرفى للكتاب المقدس ، وهو تفسير يخدم الدعاية الصهيونية. ومن مظاهر هذه الأصولية النسائية أنها تطالب بتغيير لغات البشر حتى لا تميز بين الذكر والأنثى، ولا تغلب الذكر على الأنثى . فهم يعترضون مثلا على تسمية «الانسان» فى اللغات الأوربية باسم الرجل Mensch, homme Man, ولا أدرى هل يقنعهم أننا نقول فى العربية انسان وانسانة، ورجل ورجلة ، ام يعترضون على تاء التأنيث، ولعلك تلاحظ أننى قلت ، عن غير قصد، «هم»، و «يعترضون» و«يقنعهم»،

وحذفت ضمير النسوة، كما يفعل كثير من كتابنا الذين لا علم لهم بالعربية. فلعل دعوة الأصولية النسائية قد بدأت تؤتى ثمارها بالفعل.

○ الأصولية النسائية

ولكن أمر اللغة - فى النهاية - لا يخرج عن كونها اصطلاحا . وقد يكون الأمر الأهم هو أن الأصولية النسائية قد اعلنتها حربا على الرجل، فهناك اليوم مستعمرات نسائية لامكان فيها لرجل . والعارفون والعارفات يعلمون ان هذه الحركة هى من أقوى دعائم المثلية الجنسية بين النساء ، واذا صح ما يقوله بعض المحللين النفسيين من أن المثلية الجنسية بين الرجال ترجع الى تهيبهم مقاربة المرأة ، فان هذا الموقف العدائى سوف يساعد على شيوع الظاهرة أيضا فى الجنس الذى كان يسمى خشنا .

والأصولية النسائية، بما انها صادرة عن الغرب، تحمل كل سمات التحيز الغربى ضد الشرق ، فالمرأة الشرقية مستعبدة فى مجتمع ابوى يصنفها على انها كائن أقل قيمة من الرجل ، ويضيق عليها فى مجالات العمل، ولا يسمح لها بقيادة السيارة. وبما ان الحركة النسائية الأصولية معنية فقط بشئون المرأة، فهى لا تفكر فيما يعانيه الرجال ايضا تحت الحكم الاستبدادى، وبما انها حركة عالمية (= غربية = معادية للشرق) فهى تتجاهل حقيقة أن المرأة فى الأكثرية - الغالبة من البلدان العربية والإسلامية تتمتع بحقوق قانونية واجتماعية مساوية للرجل ، وأن النظرة المتخلفة الى المرأة لا توجد إلا فى جزر قليلة تتمتع بتأييد الغرب (وهناك شبهات قوية على ان الغرب يشجعها - ان لم نقل يساعدها - على مد نفوذها، واعطاء الصورة التى نعرضها للإسلام انتشارا اعلاميا لا يتناسب مع حجمها الحقيقى) .

وهكذا يسقط النقد النسائى على «الف ليلة وليلة» مشكلاته المعاصرة ، وبديهى ان «الف ليلة وليلة» سواء أنظرنا اليها على انها ساسانية المنشأ ام على انها بغدادية المربى أم مملوكية الإقامة، لا يمكن ان تعد شاهدا على شيء هلامى غير محدد بزمان ولا مكان، يسمى تارة المجتمع الشرقى وتارة اخرى المجتمع الاسلامى . ولولا الفقدان العام للمنظور التاريخى والتعلق السطحى بأذيال البنيوية لما أمكن للنقد النسائى ان يتجاهل المكانة الرفيعة التى تحتلها المرأة فى الليالى ، وقصة الجارية «تودد»، التى ناظرت علماء الفقه والنحو والرياضة والفلك

والطب فى مجلس الرشيد، لا تغيب عن الأذهان ، ولكننا ننسى أن فى القصة نفسها صورة على النقيض من صورة الجارية العالمة، وهى صورة سيدها الجاهل المتلاف. وربما قلنا ايضا ان الجوارى كن يتلقين انواعا من التعليم، بجانب الغناء ونحوه ، ترفع أثمانهن ، ولكننا نقرأ فى الليالى ايضا أن الأميرة نزهة الزمان بنت الملك عمر النعمان كانت تحفظ القرآن وتعرف الحكمة والطب ومقدمة المعرفة وشرح فصول بقراط لجالينوس الحكيم ومفردات ابن البيطار وقانون ابن سينا، اما عن تولى «الوظائف العامة» فنحن نقرأ عن الملكة مرجانة التى كانت تقود الجيوش والاساطيل وتقبض على امور مملكتها بيد من حديد كأى ملك مستبد ، كما نقرأ عن الملكة بدور التى لبست ثياب زوجها قمر الزمان ونهضت بأعباء الملك بكفاءة تامة– كما يبدو- فترة غيابه الطويل.

● تفوق المرأة

فيما يتعلق بما يسمى اليوم «قضية المرأة» ليس ثمة لبس ما فى موقف جامع الليالى او جامعيها : إن المرأة تتفوق على الرجل فى كل شىء تقريبا . وقد لا يمكن إعطاء حكم قاطع فى هذه المسألة إلا إذا قام احد الباحثين بدراسة علمية مقارنة - بطريقة تحليل المحتوى - لكل من الفئتين : الشخصيات النسائية والشخصيات الرجالية فى الليالى، ولكن النتيجة تكاد تكون معروفة مقدما . فلم يغب عن ملاحظة الرائدة سهير القلماوى أن معظم الرجال ، فى الليالى «يتميزون» بضعف الشخصية ، ولعلها كانت تنظر الى التصوير الفنى، ولكن هل يمكن فصل الشكل عن الموضوع؟ الحقيقة اننا ، نحن الرجال ، يجب ان نخجل من الأوصاف النواسية التى تخلع على معظم «أبطال» الليالى. وقد يكون لنا ان نتعزى لو جاءتنا باحثة غربية او مستغربة بقول إننا سبقنا الغرب الى معرفة «الجنس الثالث» بل والاعتراف به.

أما عن الشكل الفنى ، الذى لا نفصله عن المضمون، فقد تكون اشارة مجملة الى تركيبة الليالى ضرورية قبل الدخول الى لب الموضوع، وهو تصوير الليالى للعلاقة بين الرجل والمرأة .

تضرب «ألف ليلة وليلة» بجذورها فى الأسطورة. ومن ثم تتعامل مع

البيئات الراسخة في الوعي البشرى ، ومن ثم تربط مصير الإنسان بقوى الطبيعة من الأجرام السماوية الى الحيوان والنبات، وتخلط التجارب اليومية بالخوارق من كل نوع. الا أن ما يحدث في الأسطورة بصورة «طبيعية» لا تتطلب تفسيرا، يتم تحقيقه في حكايات ألف ليلة وليلة عن طريق السحر ، او عن طريق الجن، وهم غالبا من الجن المؤمنين، وأفعال السحرة والجن جميعها خاضعة لإرادة الله. وهذه التعديلات في منطق الأسطورة تدل على ان تركيبة الليالى مؤلفة من «طبقات ثقافية» متراتبة او متداخلة ، حسب تصرف القاص. ويضاف الى ذلك ان المسلك الموسوعى أو التجميعى لمؤلفى الليالى ادخل فيها موضوعات وأفكارا بعيدة الصلة بالأسطورة ، كموضوع «الحب من اول نظرة» ومركب «الاغراء والعفة» وعذابات الشوق والحرمان ، وكلها موضوعات تنتمى الى ظاهرة «الحب العذرى» التى عرفت في صدر الإسلام . ومع ان العلاقات الجنسية المثلية لا تكاد تظهر في الليالى فإن اوصاف الشبان الملاح - وهى تشتمل على اقتباسات شعرية - تحمل طابع هذا اللون من الكتابة وهناك الى جانب ذلك كله الوان من «النوادر» و«الأمثال» .

ومع أن «الأسلوب» ، بالمعنى اللغوى المحض، يكاد يكون واحدا في الليالى كلها، فان ما سميناه «الطبقات الثقافية» تعنى مصطلحا أدبيا مختلفا بين سياق وآخر ، واختلاف المصطلح يستتبع اختلاف طريقة القراءة ولكن الطريقة التى يجب ان تستبعد في جميع الأحوال هى اسقاط المصطلح الأدبى المعاصر - سواء أكان مصطلحا اجتماعيا ام فنيا - على ذلك الأثر التاريخى .

● الأثر الأسطورى

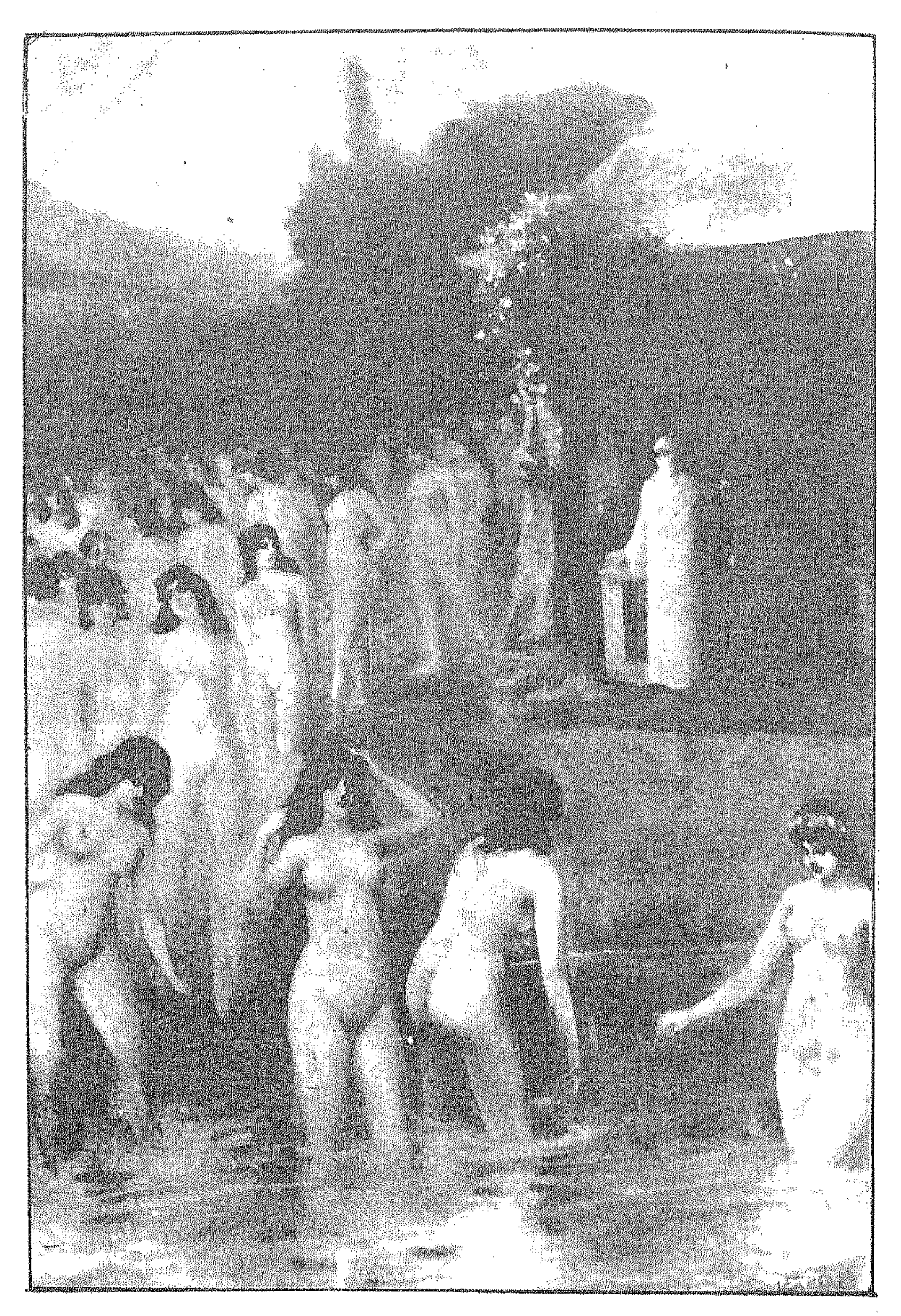
فاذا نظرنا الى موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة - وهو ابرز موضوعات الليالى كما سبق القول - وجدنا الأثر الأسطورى واضحا جدا . إن أساطير الإغواء والإغراء والخداع والخيانة والغيرة والانتقام لا تكاد تخلو منها صفحة من سفر الآلهة اليونانى ، ولكن ربما كان من اكثرها تكرارا اعتداء «زوس» كبير الآلهة على عشيقاته من النسوة. اللاتى يجيئهن أحيانا في صورة أزواجهن الغائبين، وأحيانا في صورة ثور وتوجد صورة اكثر صراحة، ولعلها احدث تاريخا، من هذه الأسطورة نفسها في قصة

باسيفاى التى تعشق ثور ازوس الأبيض وتحمل منه وتلد «المينتوثور» وهو كائن متوحش مفترس رأسه رأس ثور وجسمه جسم إنسان . فى مقابل ذلك نجد فى الليالى قصة «وردان الجزار» وهى قصة قصيرة وغير متداخلة مع غيرها - على خلاف العادة فى الليالى - وموضوعها امرأة تعشق دبا، وعندما يذبح وردان الدب ويستتيب المرأة ويعرض عليها الزواج تفضل ان تذبح كما ذبح الدب، وتلى هذه القصة قصة قصيرة اخرى عن فتاة اخرى ، بنت ملك، تدرجت من عشق عبد اسود الى عشق قرد، وفى هذه المرة استتيبت فتابت وشفيت من دائها وصلح حالها مع زوجها.

من الواضح فى هاتين القصتين ان التكافؤ بين الرجل والمرأة، على المستوى الفسيولوجى والفريزى ، غير موجود وفى القصة الثانية يصرح الراوى بأن الفتى الجزار لم يقدر على اشباع شهوة زوجته التى تعودت نشاط القرد . فلم يجد بداً من اللجوء الى عجوز خبيرة لتجرى للزوجة ما يشبه ان يكون جراحة عنيفة - لعلها ترمز إلى الختان - ليظل شوقها الى الجماع فى حدود الممكن . فى مقابل ذلك نجد عنف الرجل ، الذى يبدو تعويضا لا شعوريا عن إحساسه بالعجز عن الوصول برفيقته الى درجة الإشباع الكامل، او إخفاء لهذا العجز بخلق احساس آخر بالألم، وقد تصل هذه الحالة الى درجة القتل. وهذه هى قصة شهريار .

لقد حاول شهريار أن يصحح الموقف بالقسوة واستخدام سلطته المستمدة من كونه الأقدر على إعاشة المرأة ولكن المرأة اختارت طريقا أفضل - ان المرأة ساحرة بطبيعتها (أى قادرة على تغيير الطبيعة) وما اكثر النسوة ، بل والفتيات الصغار، اللائى تعلمن السحر من العجائز فى الليالى ، واذا كانت المرأة الشريرة قادرة على ان تمسخ زوجها الذى فشل فى ارضائها حيوانا ، فان فتاة صغيرة طاهرة تعيده انسانا . وهكذا فعلت شهرزاد طبقا لقانون سمبولوجى مجرب، قديم قدم الأسطورة نفسها . لم تكن شهرزاد ساحرة، كما ان شهريار لم يكن كلبا او تيسا ، ولكنها روت حكايات السحرة فأصبح لحكاياتها فعل السحر. وهكذا ولد الفن . وولد معه الانسان المتحضر.

ظهور العرايا فى حكاية حسن البحرى رسم الفنان الانجليزى البرت ليتشلو





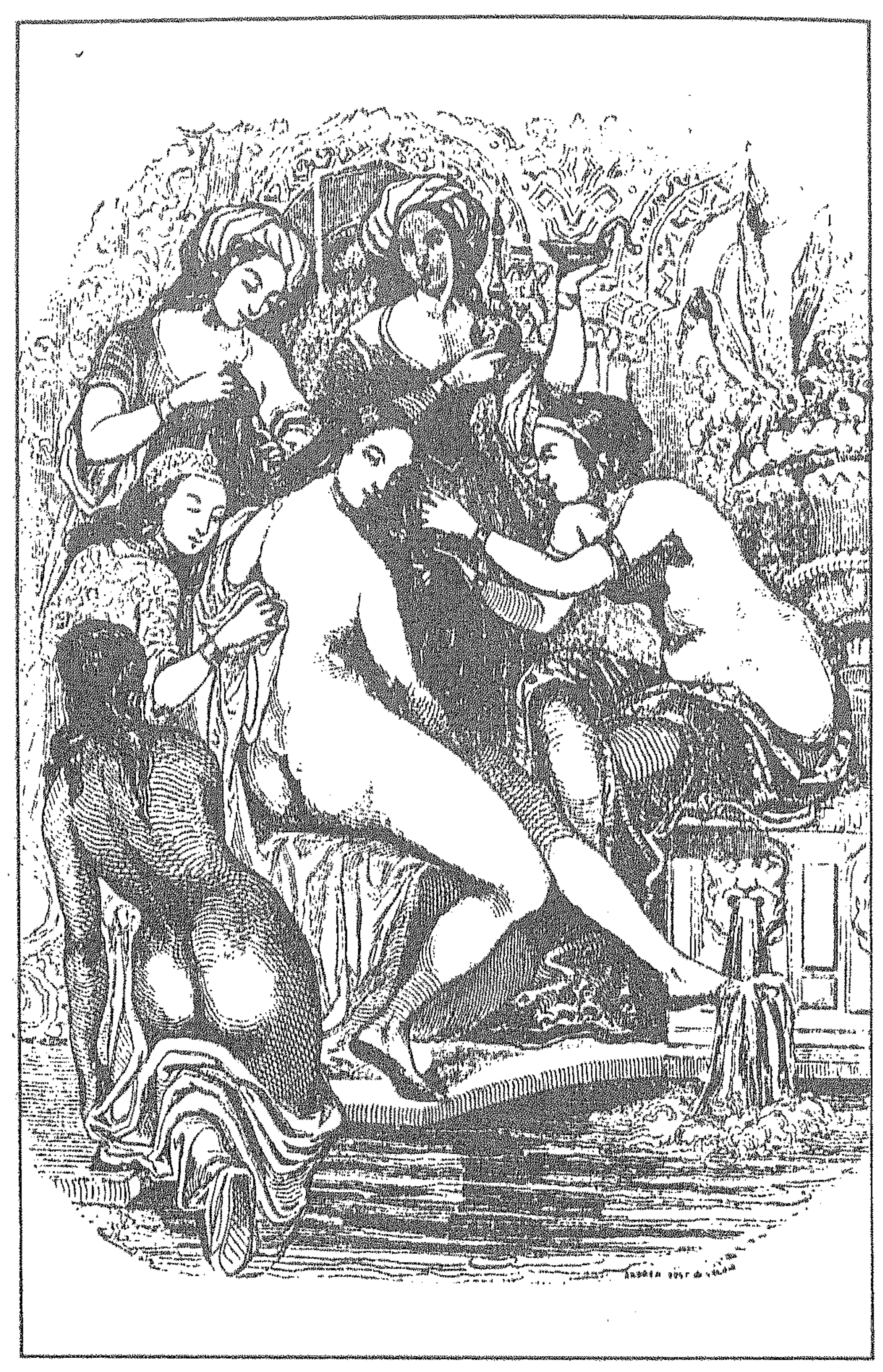
وراء القضبان

بقلم : د. أحمد درويش

لم تكن مرة واحدة ، تلك التى دخلت فيها هذه «الجميلة المراوغة» وراء القضبان ثم انسلت منها فى خفة ورقة بعد أن كسبت مزيدا من تعاطف الشهود وهدأت من غضبة القضاة ولم تجد نفسها مضطرة لأن ترشو الحراس ولا أن تخفى تهمتها العريقة بأنها نبتت من بين صفوف العامة وإليهم تنتسب وأنها تعكس نبض قلوبهم وبساطة أحلامهم وريش أجنحتهم دون أن تتأنق فتزيل الغبار من فوق وجوههم أو ترش العطور على رائحة عرقهم .

وحين سكنت «شهرزاد» على صفحات كتاب لتخلد فيه وتستريح ، لم يكن من همها أن تمجد مؤلفا يكتب اسمه على غلافه فتقام له التماثيل أو يجرى اسمه على ألسنة الناس ، وإنما أرادت أن يكون الناس جميعا مؤلفين وقارئين فى وقت واحد ، وأن تتيح الفرصة للحمالين والصيادين والصباغين والحلاقين والاسكافية وصغار الزارعين والضعفاء ليرفعوا أصواتهم مرة فى زحام تاريخ فرضت عليه أصوات الأقوياء من الأمراء والحكام والقواد والمزيفين والمهرجين والمادحين والمؤيدين واختلط من خلال ذلك صوت التاريخ الحقيقى بالتاريخ المصنوع، وحجبت أصوات عامة الناس ، فلم تلتفت لهم الآذان ، حتى أصغت لهم «شهرزاد» فتزاحموا وتداخلوا «وفضفضوا» دون أن يراعوا التأنق أحيانا ، واستطاعوا من

شهرزاد وهى تتزين فى الحمام بين وصيفاتها .. قبل الدخول لشهريار



خلال هذا أن يكتبوا وثيقة أدبية انسانية، عدت من أبرز إسهامات أدبنا فى رصد تاريخ المشاعر البشرية، ممثلة فى «ألف ليلة وليلة» .

● جزء من التراث الإنسانى

تقول دائرة المعارف العالمية الفرنسية عند حديثها عن الف ليلة وليلة : «أكثر آثار الأدب العربى شهرة ، كتاب الف ليلة وليلة الذى ترجم ، بطريقة أو بأخرى ، الى كل لغات العالم تقريبا منذ القرن الثانى عشر، والذى أصبح من ثم جزءا رئيسيا من التراث الانسانى ، فشهر زاد ، وعلى بابا، والسندباد البحرى ، وعلاء الدين ، شكلوا نماذج أسطورية قريبة من كل نفس ، وبعد أن أثروا الآداب ، نقلوا الصورة العريقة للشرق الرائع الى عالم السينما والرسوم المتحركة ورموز الاعلانات الدعائية ، وشكلوا جزءا من الأحلام اليومية ... ومن خلال دعوة الف ليلة المستمرة للرحلة ، نستجيب بطرائق مختلفة ، وتجد البشرية نفسها أمام كتاب يشكل نتاجا ضخما لعبقريتها ، فقد ولد فى الهند ، ونقل الى الفارسية ، واستقبل ونما وكمل فى الامبراطورية العربية وأخيرا ترجم وتوامم مع العالم الغربى ، إنه ثمرة التعاون على درجات سلم الحضارة البشرية وأفضل نموذج له » .

وإذا كان الغرب المنبهر بألف ليلة وليلة وشهرزاد ، قد دخل بها عالم الطباعة والترجمة والشهرة فى العصر الحديث ، ومنذ أن قدم أنطوان جالون أول نسخة مطبوعة لألف ليلة وليلة فى بداية القرن الثامن عشر سنة ١٧٠٥ ، وقبل أن تطبع فى العالم العربى بأكثر من قرن ، فإن مصر فى الواقع هى التى حمت هذا العمل منذ أن كان بذرة لحكايات بسيطة ساذجة فى بعض الأحيان ، فنمت به وطورته حتى أصبح فنا عالميا تشكل على يد القصاصين من أبنائها خلال العصور الوسطى ، وهى التى دافعت عنه على يد المستنيرين من القضاة من أبنائها فى العصر الحديث ، والضجة التى أثيرت فى الثمانينيات حول محاكمة الف ليلة وليلة أمام المحاكم المصرية ، تشهد فى مجملها على تفتح الروح المصرية ، فإذا كانت سنة ١٩٨٥ قد شهدت قضية تم فيها محاكمة صاحب مكتبة عامة فى القاهرة لأنه : (صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض ، مطبوعات منافية للآداب العامة مؤلف «الف ليلة وليلة» ومؤلف «تسهيل المنافع»). وإذا كان قد جاء فى حيثيات الدعوى أنه «بفحصها تبين أنها تحوى قصصا وألفاظا وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة ، وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى .. وحيث إن

المحكمة وهى فى سبيل إقامة قضاتها فى هذه الدعوى ، تقرر أنه أيا كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية .. فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأى ويكون مجاله الندوات الأدبية .. » وإذا كانت هذه الحيثيات قد قادت المحكمة الى الحكم بإدانة تداول الكتاب ، إدانة رمزية ، تمثلت فى دفع صاحب المكتبة العامة لغرامة رمزية مخففة ، فإنه لم تمض ستة أشهر حتى تصدى قضاة مصريون آخرون فى يناير سنة ١٩٨٦ ، أمام محكمة شمال القاهرة فردوا الأمور الى نصابها ، وحرروا جانبا من المفاهيم المشوشة فى أذهان بعض الناس وحددوا ضرورة مراعاة السياق أثناء الحديث عن خدش الحياء ، وجاء فى حيثياتهم : «إن عرض صورة عارية لا جريمة فيه ، إذا كان الجو الذى يحيط بالعرض جوا علميا أو فنيا يقتضيه أويبرره ، ولكنه يعتبر انتهاكا للآداب وحسن الأخلاق ، إذا كان القصد منه .. إهاجة تطلع أو الإثارة الشهوانية» .

ومن خلال هذه النظرة الثاقبة ، التفت القاضى المصرى الى القيمة الأدبية والحضارية الكبرى لألف ليلة وليلة ، لكى يضعها فى الحسبان وهو يحدد معنى النفع أو الضرر المعنوى .. «ومن حيث إن كتاب ألف ليلة وليلة «المضبوط» قد خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قرونا طوالا ، ونظر اليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسلية ، وهو بعد ذلك خليق بأن يكون موضوعا صالحا للبحث المنتج والدرس الخصب .. ومن حيث إن مثل فنون الشعوب الاسلامية وآدابها، لا يؤخذ من جانبها اللاهى أو الماجن ، ذلك أن هذا الجانب قد تمت موازنته بكم هائل من الأدب الشعبى الذى وجد أشهر تعبير عنه فى الف ليلة وليلة ... ومن حيث إنه يشفع لذلك المطبوع ، أنه كان مصدرا للعديد من الأعمال الفنية الرائعة ومنه استقى كبار أدباء العالم كله، والعربى خاصة ، روائعهم الأدبية ، الأمر الذى ينفى عنه مظنة إهاجة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية لدى قرائه ، إلا من كان منهم مريضا تافها وهو مالايحسب له حساب عند تقييم قيمة ذلك المطبوع الأدبية ...» انتهت هذه الحيثيات إلى أن «حكمت المحكمة حضوريا بقبول الاستئناف ، والغاء الحكم المستأنف، والقضاء ببراءة المتهم مما نسب اليه بلا مصروفات» .

إن هذه الصفحات المشرقة فى تاريخ القضاء المصرى الحديث ، انتهت وهى تناقش شهرزاد وراء القضبان الى أن أعداءها «مرضى تافهون» على حد تعبير الوثيقة ، وانتهت الى تأكيد أن شهر زاد خلبت عقول الأجيال ، وكانت مصدرا فى كثير من اللغات والحضارات المتعة والفائدة ، وهو ما أكدته الدراسات العلمية من قبل ومن بعد ، وخرجت شهر زاد فى الجولة الأخيرة من وراء القضبان أقوى

مما دخلت ، بفضل حوار المفكرين والقضاة المصريين .

★★★

لم تكن هذه الجولة إلا واحدة من جولات صراع شهرزاد وراء القضبان وقد سبقتها جولات أخرى فى أشكال مختلفة ، كان منها ما يمكن أن يسمى بقضبان «الغثاثة والبرود» والذى وضعتها وراءه ، صياغتها الأولى بالعربية ، التى لم تكن فيما يبدو ، صياغة فنية محكمة مشوقة ، والتى عبر عنها ابن النديم فى القرن الرابع الهجرى ، عندما قال فى «الفهرست» .

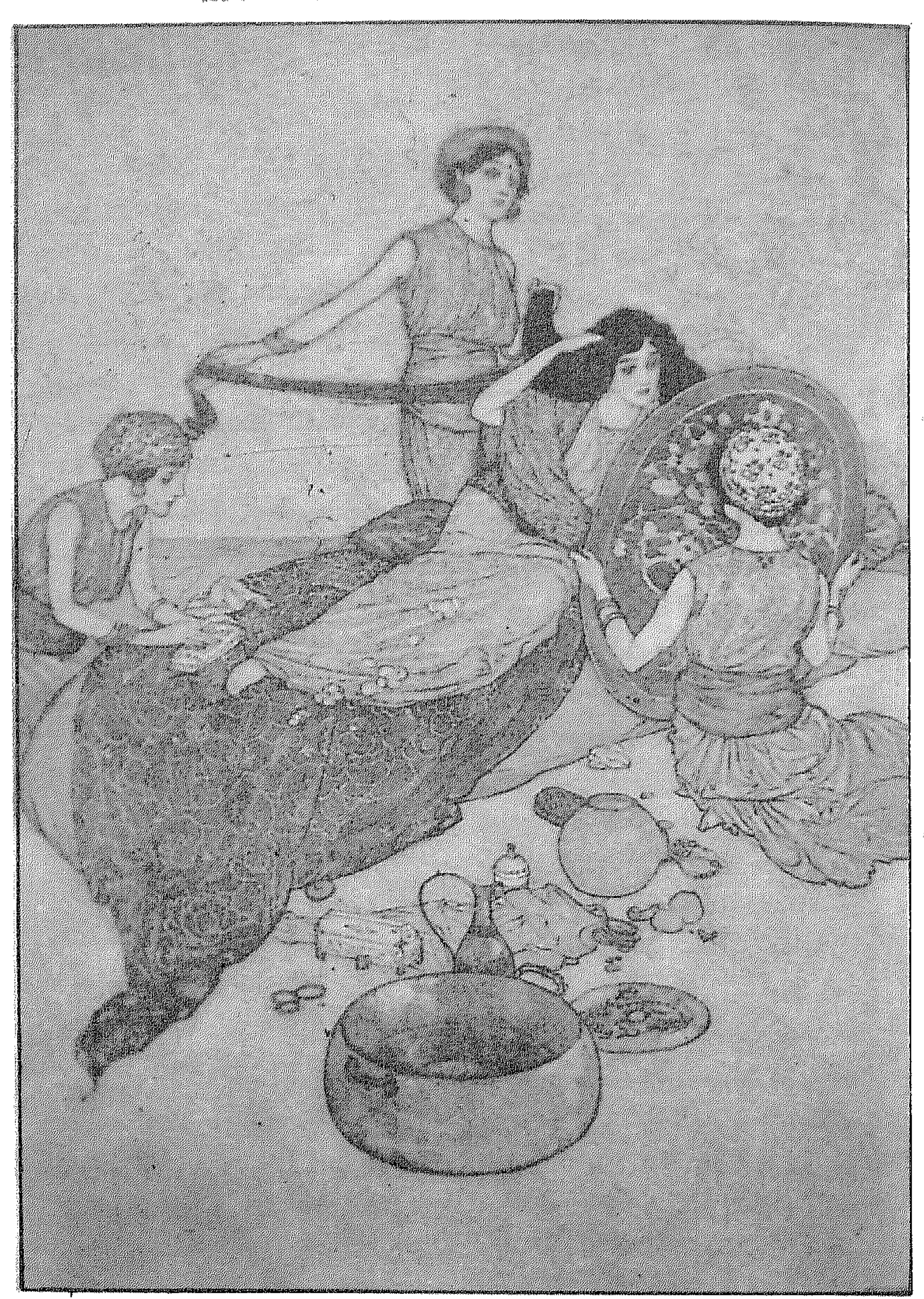
«والصحيح إن شاء الله تعالى أن أول من سمر بالليل الإسكندر ، واستعمل لذلك بعده الملوك «هزار أفسانه» ويحتوى على الف ليلة ، وعلى دون المائتى سمر ، لأن السمر ربما حدث فى عدة ليال ، وقد رأيته بتمامه وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث » وهذه النواة للكتاب التى وصفها المسعودى بالغثاثة والبرود ، هى التى تحولت الى شكل فنى أذهل العالم من خلال الصياغة المصرية الروائية له ، بعد أن مكث فى مصر ستة قرون يتقلب على ألسنة القصاصين المصريين المحترفين قبل أن يستقر مدونا على أقلام بعضهم فى بدايات فترة دخول العثمانيين الى مصر فى الربع الأول من القرن السادس عشر .

● عبقرية القصاص المصرى

ولعل ذلك هو الذى دفع مستشرقا مثل ماكدونالد فى دائرة المعارف الاسلامية لأن يشيد بعبقرية القصاص المصرى المجهول الذى صاغ ألف ليلة وليلة ، وأن يتساءل : «من هو ذلك الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف وأبو قير ؟ ومن الذى ابتكر حكايات الأحدب وحكاية مزين بغداد ؟ ومن هو الذى كتب قصة علاء الدين بالعربية ؟ إن هذه الحكايات جميعا فيها من الواقعية المباشرة الانسانية ما يرى القراء الغربيون أنه يباين كل المباينة ما فى القصص الفارسى أو الهندى من بعد عن الواقع ... ما هى سيرة أولئك الرجال ، وكيف كانوا يعيشون ويكتبون ؟ أولئك الأفذاذ فى الأدب الشرقى !»

ان هذا التحرير الفنى للمادة الغفل لألف ليلة ، قد حولها ، كما يقول الزيات، من جنس أدبى ينتمى فى أفضل أحواله الى المثل أو الأقصوصة Fable أو Conte الى جنس آخر هو القصة أو الرواية Roman ، والواقع أن هذا النوع من التطوير كان لابد أن يتم على يد قصاص يمتلك القدرة على التطويل والتحليل والعلم بطبائع النفوس ، وتوجيه الحديث الى طبقة عريضة من «الجمهور»

لوحة للفنان ادموند أفلاك من كتاب الف ليلة الطبعة الانجليزية ١٩٠٧



وهى خصائص لم تتكامل لدى القاص العربى القديم فى الحجاز أو الشام أو العراق حيث سادت نغمة الايجاز فى القول ، ومنطق توجيه الخطاب الى الملوك وما يتطلبه من تلميح يغنى عن التصريح وقد بعد القاص المصرى عن كل ذلك وانطلق فى فن الحكاية مفصلا ومطولا ومحللا استجابة لخصائص عرقية وبيئية قديمة ، واعتمادا على أنه يوجه خطابه الى جمهوره فى جلسات السمر والمقاهى ، دون أن يعانى من تحرج الحديث الى الأمراء والملوك ، وكان يمثل لجمهوره ما تمثل وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة، وكان وزن هؤلاء القصاصين يتحدد على قدر ما لديهم فى القصص ، وهم حريصون على ألاينضب المعين لكيلا تنقطع أسباب الرزق ومن هنا فقد مزجوا المادة الغفل بوسائل التخييل والتوليد والتداخل حتى تشكلت بين أيديهم هذه الصياغة الفنية القوية التى قدموا من خلالها ألف ليلة وليلة محررة من قضبان الغثاثة والبرود .

● تقاليد عربية إسلامية

لقد كان هؤلاء القصاصون الذين تشكلت على أيديهم الف ليلة وليلة خلال عدة قرون ، ورثة لتقاليد عربية إسلامية فى القصص تطوروا بها وطوروها ، من قصص دينى خالص كان يقوم به فى البدء من أسلم من أهل الكتاب مثل كعب الأحبار ووهب بن منبه وعنهم تولد كثير من الاسرائيليات وقد ازدحمت بهم المساجد حتى طردهم منها على بن أبى طالب ، ثم تطور الأمر الى قصص سياسى - دينى ، وقد عين معاوية رجلا على القصص كان إذا صلى الصبح ، جلس يذكر الله ورسوله ثم دعا للخليفة وحزبه ، وكان القصاصون يرافقون الجيوش المقاتلة ، ويروى ابن الأثير أن عتاب بن ورقاء ، سار فى أصحابه قبيل المعركة يحرضهم على القتال ويقص عليهم، ثم قال : أين القصاص ؟ فلم يجبه أحد ، فقال : أين من يروى شعر عنترة ؟ فلم يجبه أحد ، وعلى ذلك النحو كان يعين على الأمصار من قبل الخليفة من يتولى القصص الرسمى ، كما حدث فى مصر سنة ٣٨ هـ حين أسند هذا المنصب الى سليمان بن عنترة ، وكثيرا ما كان هؤلاء يتولون إدارة سياسة «الاعلام» وتكوين الرأى العام من خلال جماعة من القصاصين يبثونهم فى صفوف العامة الآراء التى يراد لها الذيوع ، أو يشغلون الناس بقصصهم عن حقائق أو شائعات يراد لها أن تحاصر ، كما حدث فى العصر الفاطمى ، إذ قيل إن ريبة حدثت فى قصر العزيز بالله ، فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية ، فطلب الى شيخ

القصاص يومئذ ، يوسف بن اسماعيل أن يلهى الناس عنها بما هو أروع منها ، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعا فى اثنين وسبعين جزءا سمرت بها مجالس القاهرة على امتداد القرون ، وهذا هو المناخ الذى ولدت فيه الملاحم مجهولة المؤلف مثل سيف ابن ذى يزن ، والأميرة ذات الهمة ، وفيروز شاه ، وانضمت اليها قصص الحب والترف البغدادية ، وخلاصات كتب الرحالة والعجب والغرائب وأدب الجغرافيين ، لكى يمتزج كل هذا فى رأس القصاص المصرى ، فيفلت بفن القصص من دائرته الرسمية الدينية أو السياسية ومن إطاره التعبيرى الموجز ، ويحوله الى فن حكائى عالمى يكاد يشكل نمطا وحده ممثلا فى «الف ليلة وليلة» .

★★★

إن شهر زاد أفلتت كذلك من وراء قضبان «المحلية» وأسوار اللغات العازلة فى تاريخها الطويل والمتشعب واستطاعت أن تجسد فى ألف ليلة وليلة لونا من «الأدب العالمى» تستطيع الحفائر الجيولوجية الأدبية أن تعود بكثير من معادنة الى مصادرها الشاسعة البعد أحيانا ، دون أن تبدو عليها الغرابة فى موقعها الذى تآلفت به فى الكتاب مع شرائح مجاورة أو متداخلة ، فإلى جانب أصول الحكايا الواردة من الآداب الفرعونية واليونانية السنسكريتية والساميات على تشعبها ، والفارسية والآداب الأوربية الوسيطة والتترية وغيرها من الآداب القديمة والوسيطة ، تستطيع الأبحاث أن تقودنا الى بعض جذور التقنيات الفنية المستعملة فى ألف ليلة وليلة ، والتى كان بعضها مألوفا فى الآداب القديمة ، فالطريقة المشهورة التى كانت تجذب بها شهرزاد اهتمام شهريار عندما تقف أمام نقطة مشوقة فى الرواية وتعده بأن تكمل القصة فى الغد إذا أبقاها حية ، تعود جذورها الى قصة هندية قديمة تسمى «سوكا سابتاتى» وفيها لاحظ الببغاء عندما سافر صاحبه أن زوجته تميل الى الخروج لزيارة خليلها فأخذ يشغلها عندما يأتى وقت الخروج بقصة ويقف عند نقطة مشوقة ويعدها بإكمالها غدا إذا هى لم تخرج من البيت ، والتداخل بين القصص فى ألف ليلة تعود جذوره الى «البانكا تانترا» أو الحكايات الخمس فى اللغة السنسكريتية التى كتبها الحكيم بيدبا للملك دبشليم ، وشكلت أصول كلية ودمنة فيما بعد وشخصية شهرزاد تتشابه مع شخصية الملك اسريوس الذى وردت قصته فى التوراة وكان لا يرى عروسه إلا ليلة واحدة يطردها بعدها فى الصباح من قصره حتى تزوج «استر» ابنة الوزير التى خلبت

لبه فأبقاها والمعلومات التى تزخر بها كثير من الحكايات عن البلاد والعباد فى أرجاء الأرض المعروفة أو المجهولة ، ليست من نسيج أوهام الراوى ، وإنما هى فى كثير من الأحايين تعكس حصاد رحلات التجار، وملاحظات «المستكشفين» من الرحالة والجغرافيين وتعكس طموح أبناء أمة مهيمنة فى أن يمتد طموحهم وتساؤلاتهم لمعرفة كل شىء يدب على وجه الأرض ، أو فى أعماق البحر ، وهو نفس الاحساس الذى يوجد اليوم عند أبناء الأمم المهيمنة ، وهم يضيفون الي الأرض والبحر ، أجواء الفضاء ، من منظور العلم، على حين كان القدماء يضيفون إليهما عوالم الجن من منظور الخيال أو تفسير شمولية الرسالة الخاتمة .

● بين القديم والحديث

لقد قام الرحالة البريطانى تيم سيفرن فى السبعينيات من هذا القرن ، برحلة انطلقت من مدينة صحار فى سلطنة عمان، وتتبعت مسار رحلات السندباد السبع فى ألف ليلة وليلة ليختبر إن كان حديث القاص ضربا من الخيال أو تعبيرا عن ألوان من الحركة الحقيقية فى عصره، واعتمد فى رحلته على الوسائل القديمة ، فصنع سفينة شراعية خالية من المسامير، معتمدة فى بنائها على تداخل الألواح وطلائها بأنواع من القار ودهون الأسماك، واتبع نفس مسار السندباد المدون فى رحلاته ، حتى وصل الى مدينة كانتون فى الصين وسجل كل ما رآه فى الجزر والبلاد التى مر عليها ، وصدرت ملاحظات فى كتاب بالانجليزية ترجم الى العربية وإلى كثير من اللغات ، ومن العجيب أن كثيرا من ملاحظات السندباد القديم ، وجدت مكانها الحقيقى فى عينى السندباد الحديث ، وتأكد أن حكاية ألف ليلة وليلة لم تكن شطحة قصاص ، ولا تخاريف جماعة من السمار بقدر ما كانت انعكاسا أدبيا لطموح حضارى لا حدود له .

★★★

إن شهر زاد استطاعت أن تخرج فى مرة حاسمة من وراء قضبان «التجاهل» الأدبى ، عندما فرضت عليها التقاليد الأدبية فى العربية أن تظل حبيسة فى نسخ قليلة فى دكاكين الوراقين ، لايتبادلها إلا العامة وأشباههم ولا ترقى الى مرتبة النص فتدخل الى حلقات الدروس وتحظى باختلاف العلماء ونقاش الدارسين ، ومن ثم لم يعترف بها فى المكونات «الأدبية» .

وكان الذى أطلق سراحها من هذا

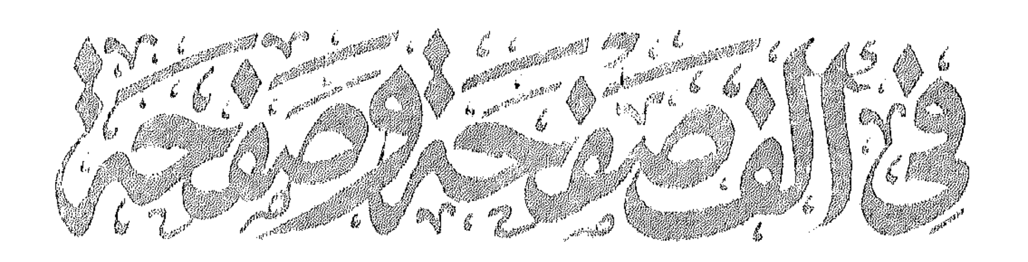
شهرزاد واختها دنيا زاد للفنان لـ «ڤيلي»



القيد المستشرق الفرنسى أنطوان جالون الذى ترجمها وطبعها بالفرنسية فى أوائل القرن السابع عشر ، فأدهشت الأدباء والعلماء والمفكرين ، وقال عنها فولتير – فيمن قالوا – إنه لم يزاول فن القصص إلا بعد أن قرأ الف ليلة وليلة أربع عشرة مرة، وتمنى «استاندال» بعد أن قرأها عشرين مرة أن يمحوها الله من ذاكرته لكى يعيد قراءتها ويستعيد المتعة عشرين مرة أخرى

وتتابعت جيوش العلماء والدارسين الغربيين والشرقيين حولها بدءا من الفرنسى سلفستر دى ساس والانجليزى «لين» فى القرن التاسع عشر ووصولا إلى مئات الدارسين فى كل جامعات العالم الذين يعقدون الحلقات اليوم ويصغون الى أعذب صوت أدبى صدر عن قلب العالم ويتأملون باهتمام بالغ كل همسة أو لمحة تصدر عن شهرزاد الجميلة المراوغة .

«فصول» تحرر المكبوت النقدى



بقلم : د . فريال جبورى غزول

إن المجلدات الثلاثة التى خصصتها مجلة «فصول» لكتاب «ألف ليلة وليلة» وأهدتها إلى سهير القلماوى رائدة دراسات هذه الرائعة الأدبية ، لهى الحدث النقدى الأهم لعام ١٩٩٤ ، الذى يستحق أن نعتز به ونتأمل دلالته ونتعلم من نموذجه . فقد قامت «فصول» مجلة النقد الأدبى بعمل يتجاوز رد الاعتبار لنص أدبى عالمى .

لقد فجرت «فصول» بهذه الثلاثية الطاقات النقدية المكبوتة ووجهتها توجيها بناء لتكشف عما يمكن أن يكون عليه البحث الأدبى ، بعيدا عن الابتذال الفكرى والتسطيح الإعلامى والسجالات التافهة التى تروج لها ثقافة ما بعد السقوط .

لقد خصصت دورية «فصول» الجزء الأول والثانى من الثلاثية (شتاء وربيع ١٩٩٤) لدراسات حول «ألف ليلة وليلة» ، بعضها يتعامل مع الملامح الفنية للعمل ككل ، وبعضها يركز على قصص بعينها . أما الجزء الثالث (صيف ١٩٩٤) ، فقد ركز على الأعمال التى استلهمت «ألف ليلة وليلة» أو تأثرت بها أو تفاعلت معها . ويغطى هذا العدد أعمالا فى الأدبين العربى والعالمى، فى أدب الكبار والصغار، فى الموسيقى والفن التشكيلى . وقد فاضت هذه الدراسات عن حيزها الثلاثى وغزت العدد الذى يليها (خريف ١٩٩٤) ، المخصص لمحور «قراءات تراثية» حيث نجد ست مقالات فيه تدور فى دائرة «ألف ليلة وليلة» أو تتضمنها مع أعمال تراثية أخرى . وفى هذا العدد مقالة نموذجية بعنوان «الحكاية - البيان» لعبد الحميد حواس، تجمع بين الاستفادة من الدراسات الشعبية والتراثية والنظرية الأدبية .

وليس الغرض من هذا العرض هو تقييما تراتبيا للمقالات بقدر ما هو سبر غور التجربة لنرى كيف يمكن تأميمها وإعادة إنتاجها ، وأول ما يشد انتباهنا ويبهجنا هو تواصل الأجيال الذى يصر عليه د . جابر عصفور ، رئيس التحرير ، فى كلمته الافتتــــاحية التى تبلور الشعور بالعرفان تجــــاه الرواد مع عدم حصر المعرفة فى إنتاجهم . ويوازى هذا العرفان الاعتراف بإلحـــاح التراث فى حاضرنا مع عـــدم التوقف عند حدوده .

يدل نجاح هذه الثلاثية إلى أن صياغة حدث ثقافى قيم لا تتم إلا عبر نواشج الروافد العربية . وهذا ما تتيحه مجلة «فصول» بخلقها فضاء ثقافيا لا ينساق وراء الأهواء السياسية أو الاقتصادية ، فنجد المجلة محتضنة فى صفحاتها نقادا وباحثين من المغرب والمشرق والمهجر ، فبين دفتيها يتجاور الباحث السعودى بالمغربى بالعراقى بالسورى بالمصرى بالفلسطينى إلخ . وقد قامت المجلة بترجمة دراسات مهمة لمفكرين عرب مقيمين خارج الوطن ، ينشرون أبحاثهم بلغات أجنبية . فقد ترجمت «فصول» دراسات متميزة لأقلام معروفة مثل محسن مهدى العراقى أستاذ الدراسات العربية والفلسفة فى جامعة هارفرد ومحقق «كتاب الف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى» المنشور عام ١٩٨٤ ، كما ترجمت للجزائرى جمال الدين بن شيخ ، صاحب أحدث ترجمة فرنسية لكتاب «ألف ليلة وليلة» ، وكذلك للشاعرة والروائية السورية سمر عطار ، أستاذة الأدب العربى فى جامعة سيدنى فى أستراليا ، وهذا على سبيل الذكر ، لا الحصر .

● دراسات متميزة

وعلينا ألا ننسى أن ثلاثية «فصول» لم تقتصر على استكتاب العرب بل احتوت أيضا على دراسات مستعربين متميزين . آخذة بنظر الاعتبار تمثيل اتجاهات نقدية مختلفة ومدارس فكرية متعددة : فهناك الهاجس البنيوى وما بعد البنيوى ، النسوى الجديد والذكورى العتيق، التحليل النفسى والتأويلى ، المقاربة التاريخية والاجتماعية، الأسلوبية والفلسفية ، إلخ بحيث إن القارىء يمكنه أن يقيّم هذه المدارس من خلال ما تنجزه تطبيقا على عمل يألفه وهو حكايات شهر زاد المتعة .

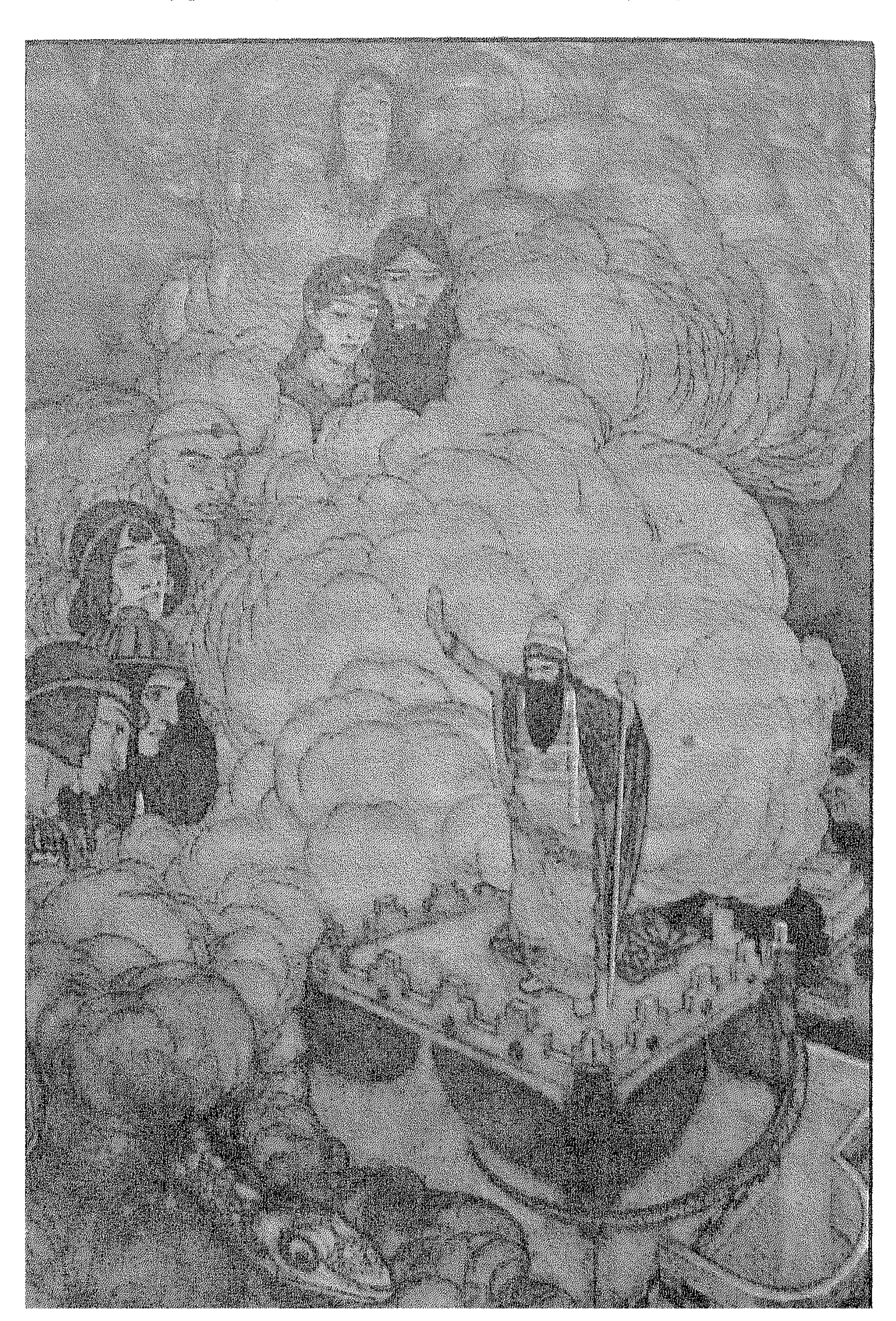
وتقدم ثلاثية «فصول» ملمحا جديدا فى الدراسات الإنسانية ، فهى تدخل فى مجال ما شاع حديثا فى النقد وأصبح يعرف «بالدراسات الثقافية» ، حيث يستعان فى استبطان العمل الإبداعى وعالمه بكل ما يتماس معه ويتداخل فيه من حقوق معرفية ، مثل التاريخ والقانون

والأنثروبولوجيا وغيرها مما يمكن أن يضيء علاقة النص بسياقه الأوسع . وقد قامت «فصول» بتقديم وثائق محاكمة «ألف ليلة وليلة» التى جرت فى منتصف الثمانينيات ، بما فى ذلك نصوص الإدانة ونصوص التبرئة فى الاستئناف، بالاضافة إلى دراسة قانونية متخصصة فى هذا الموضوع (بقلم محمد حسام لطفى ، أستاذ القانون المدنى) . كما أن المجلة حرصت على تقديم تمثل «ألف ليلة وليلة» وأثرها فى الموسيقى (بقلم سمحة الخولى أستاذة الموسيقى) ، وقرابتها الى الفن الإسلامى (بقلم مصطفى الرزاز أستاذ التصميم) ، وتحولها الى شريط مصور (بقلم سعيد علوش) ، وحضورها فى الشعر المعاصر (بقلم عبد الرحمن بسيسو) وفى قصص الأطفال (بقلم عبد التواب يوسف) وفى الأدب العربى الحديث (مقالات بأقلام شكرى عياد وصبرى حافظ والسيد فاروق رزق وحسين حمودة) وتحولاتها فى الدراما (بقلم مصطفى منصور) ، ودورها فى الحداثة الروسية (بقلم مكارم الغمرى) هذا بالإضافة إلى دراسة تأثيرها والتناص معها فى الأدب الفرنسى والاسبانى والتركى والأرجنتينى، الخ .

ولكن مهما يجوِّد الناقد ويتفان الباحث فى الاحاطة بالنص وتشريحه خلية خلية ورصد إشعاعاته على الفنون والآداب ، يبق هناك ما يستعصى عليه ويظل فى منطقة لا يطولها، لأنها تفلت من مناهجه، وهى أشبه ما تكون بذلك الكنز الدفين فى حكايات شهر زاد الذى لا يفتحه إلا من هو مرصود لذلك ، من أمثال علاء الدين وجودر ، ولاستخراج هذه الكنوز الدفينة التى يقف أمامها النقاد حائرين ، ذهبت «فصول» إلى المبدعين لتستشرف رؤاهم ، فهناك مقابلة مع نجيب محفوظ حول علاقته بعالم «ألف ليلة وليلة» ، وشهادات مثيرة وكاشفة لعدد من مبدعينا الكبار عن أثر هذا العمل على تكوينهم وإبداعهم .

هذه الثلاثية ، التى هى أكثر من ثلاثية بفائضها فى الجزء الرابع ، إن كانت تدل على أمر ، فهو وجود مكبوت نقدى يسعى إلى التعبير عن نفسه ، ولم تتح له الفرصة ليكون فعندما وجد منفذا دوريا ، تدفق بعطاء ... لقد آن الأوان ليفكر كل واحد منا فى كيفية تحرير المكبوت المعرفى فى حقله كما فعلت «فصول» لنساهم فى تغيير الخارطة الثقافية . علينا ، إذن ، أن نحفر بدأب «فصول» فى الأعماق لنجد الآبار وكفانا انتظارا لأمطار من السماء ، لا تهطل .

«السندباد البحرى» للفنان : أدموند دولاك - من الطبعة الانجليزية



هل يستسلم

شهريار لشهرزاد ؟

نجوى صالح

ليلة بعد ليلة .. وعلى مدى ألف ليلة ، وعلى مدى الدهر كله ، وأنت تسكنين ضمير الرجل .. فى ركن غير مرئى ومجهول .. ولكنه دائم الوخز ..

منذ تلك العصور البعيدة ، وشهرزاد يحملها الرجل بين طياته .. فى شكل مبهم غير مكتمل ، ولكنه دائم البحث عنها .. يضعها فى قوالب مختلفة ويسبغ عليها ما يتخيله من صفات ومزايا ، وأخطاء وخطايا ، أنت تحكين ، وتحكين وتحكين .. وهو دائما فى سعادة المتلقى .. يسمع ويستمتع.. الجلسة مسترخية .. والتأمل مستحب ، ومن خلال التقاط أنفاسك يا شهرزاد ، تسن القرارات التى لا رجعة فيها .

الديك صاح والصبح لاح وغدا البقية يا مولاى .. ولكن مولاى شهريار مغتاظ ، فهو يفضل فى كثير من الأحيان ألا «تعلقه» شهرزاد أو «تحبس دمه» بتعبير آخر ، فهو ليس على مزاجها .. أن تحكى أو تكف ، أن تسرد أو تمسك عن السرد .

ولكن فى أحيان كثيرة للضرورة أحكام، وحب الاستطلاع من الصفات القليلة التى علمت شهريار الصبر على المكاره .. ففضل المرأة الغامضة التى تحمل فى جعبتها ما يمور داخلها من خلق وتجدد .. وقد جملت لياليه ، بزخرف ومنمنمات ، وضفائر من نور على جدول رقراق ..

وشهريار غارق فى كل ذلك «لشوشته»، وهى تسرد الأعاجيب ، والغرائب التى تشرح صدره .. وترضى غروره .. وهو ينهل حتى الثمالة ، يمتلئ .. ينتفخ .. يستريح .. يزهد .. يدير الظهر !!

وبصوت رقيق منساب مستطرد ،

ينقطع .. ويتصل ، يتلون بتأثير الحدث ومجريات الأمور.

يحكى أن يا مولاى شهريار .. أنه توجد أميرة فى بلاد الهند تدعى ورد شاه .. متزوجة بعد قصة حب ملك عليها فؤادها من الأمير نور الدين شاه .. الذى أولاها حبه وهيامه ..واهتمامه .. ولكن بعد أن أنجبت الأميرة .. ولى العهد وأولته بعضا من إهتمامها .. طفق الأمير نور الدين شاه يقيم العلاقات والمغامرات بحريمه وجواريه بلا أدنى اهتمام بمشاعر الزوجة المحبة .. تابعت وردشاه أخبار صولاته .. وجولاته فى عالم الحريم والجوارى .. حتى أصبح شغلها الشاغل تتبع أخباره .. والوقوف على مغامراته التى كانت تصيبها بالذبول والذهول .. يوما بعد يوم ، الى أن اتخذت قرارا أن الحياة بدون من أحبه فؤادها .. ومال إليه قلبها أهون ألف مرة من الموت البطىء الذى تعايشه ليلة بعد ليلة .

وقررت الطلاق من الأمير .. وسألته بوجل وخوف .. وإقدام .. وتقهقر أن يعطيها حريتها .. بالطلاق ..

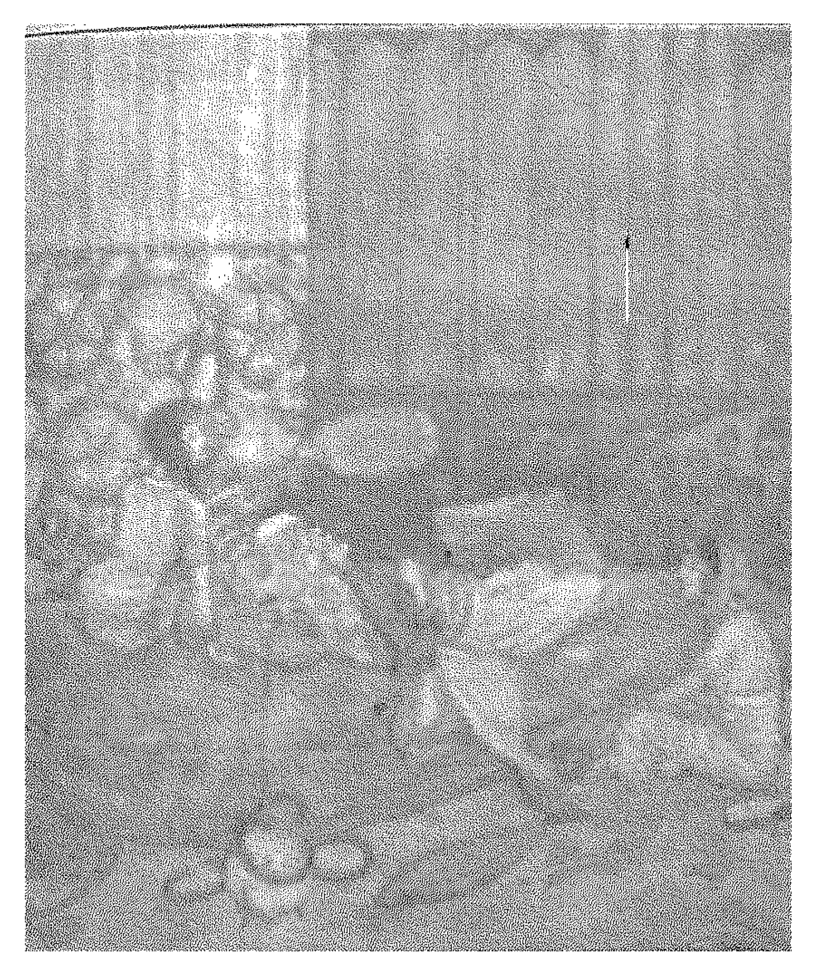
وما أن سمع الأمير .. هذا الكفر .. وأن زوجته تطاولت وتجرأت وطلبت هذا المطلب الشاذ حتى جن جنونه .. ونادى حراسه .. وأمرهم بإحضار الساحرة «ساشا» .. وحضرت على وجه السرعة تلبى طلب أميرها .. وأمرها الأمير أن تنزل العقاب الرادع.. على الأميرة وردشاه بأن «تسخطها» وتحولها الى قرد ..

إنك لا تملين الحكى يا شهرزاد ألف ليلة .. وألف قرن .. يتفوه لسانك بما فى جعبتك بسلاسة .. وبراءة .. وحسن نية .. وتلتقطه أذناه .. ويستوعب الدرس جيدا .. لقد أمليت عليه العمل والنتيجة والسؤال .. والجواب !! وإن أحدا لم يخبرنا على وجه التحديد .. إذا كنت متواطئة مع شهريار أم خائفة من السياف ..

إن لعنتك تطاردنا .. مطاردة خفية وواعية ومنتظمة .. وأنت تسكنين ركنا غير مرئى من كل رجل ..إنك هناك دائما .. يطلبك .. يناديك يستجلب صوتك - وصورتك .. على كل شكل ولون .. يحتفل .. يبتهج بالكر والفر .. ومناورات بالغة التعقيد.

● شهرزاد الجميلة

وعاشت شهرزاد الرمز عمرا مديدا .. امتد وسيمتد . تغيرت وتبدلت جزئيا .. أصبح عليها العبء عبئين ، عبء السرد والحكى وهدهدة الرجل .. وعبء حياتها الخارجية فهى مثل دأبها جميلة .. يدب كعبها العالى ، على أرض مكتبها رائحة غادية .. استبدلت بالعبودية الحرية ، وكان الثمن فادحا ؛ بدأ شهريار يشكو من إهمالها تارة .. وتارة أخرى من عدم



أحدى لوحات ألف ليلة وليلة عام ١٩٠٧ من النسخة الانجليزية

إدراكها مدى السوء الذى تلحقه بنفسها .. وتعرض روحها للتلف وعدم الانضباط .

وينادى بأنها لم تتطور فكريا ، ولم تتهيأ نفسيا .. ولم تستعد روحيا لمتطلبات هذا العصر الجديد الحديث .

ولكنها قررت أن تناطح العصر ، هى القوية بروحها .. وذاتها وكينونتها .. وبدلا من استخدام العقل فى تأليف وتصوير وخلق وابتكار الحكايات لتسلية الرجل .. بدأت فى تطوير العقل وتحكيمه فيما يقيم حياتها وحياة فلذات أكبادها ، خاصة حينما يموت شهريار «ألف رحمة ونور تنزل عليه» ..

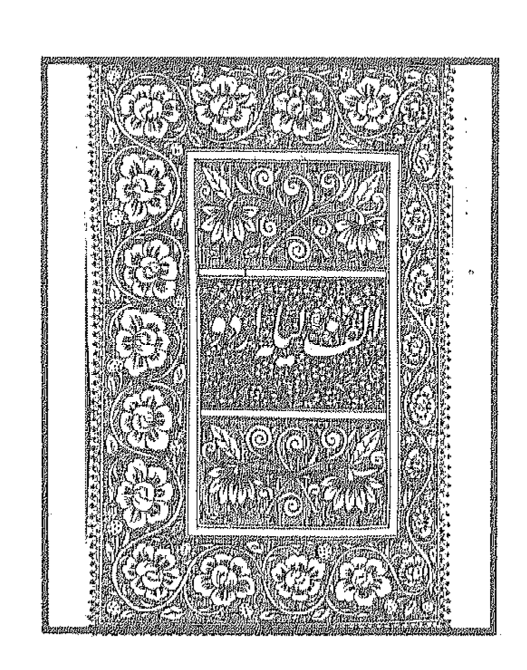
ولكن شهرزاد لم تسكت .. تعقد المؤتمرات .. للدفاع عن بنات جنسها من قائمة الممنوعات التى خصها بها شهريار وحتي تدرأ عنهن وطأة نصفها الآخر ، وتصميمه على سحبها إلى أسفل .. وتجريدها من كل ما يحثها علي احترام ذاتها .. وكينونتها وباتت شهر زاد تحكى وتحكى وتحكى .. ولكن عن نفسها .. لنفسها !!

مســـرحية جديدة لألفريد فرج من وحى

ألف ليلة وليلة

ركن فى الجحيم للطيبين !

بقلم : د. رشيد العنانى *



كتاب ألف ليلة وليلة الهندية باللغة الأوردية

●● عودنا ألفريد فرج فى مسرحه الأصيل الثرى أن يُغير من وقت لآخر على «ألف ليلة وليلة» فيسلبها حكاية من حكاياتها العجيبة الفريدة المليئة بالوقائع الشاذة والأنماط البشرية المشغفة والتى لا تخلو من حكمة عميقة وإن غلب فى سياق «ألف ليلة وليلة» المميز أن تُطمر تحت ركام هائل من الأحداث والخوارق السريعة التعاقب والأشخاص والمواقف الحافلة بعنصرى التشويق والإثارة . ●●

* أستاذ مشارك فى الأدب العربى الحديث ، جامعة إكستر ، بريطانيا

يفير الأستاذ فرج على ذلك المنجم العريق العامر والذى يبقى أكثره غير مستكشف فيستخرج منه جوهرة ثمينة ولكنها غير ذات شكل ومتالقة غير أن لمعانها منطفىء بما هو عالق بها من أوشاب، فيأخذ فى صقلها، وتشذيب أطرافها وحواشيها، متخلصا مما هو زائد فيها، مضفيا عليها ما ينقصها، حتى ينتهى إلى ماسة باهرة نادرة تكاد أن لا تمت بصلة إلى الخامة الأصلية .

وهذا ما فعله فى الستينات فى مسرحيات مثل « حلاق بغداد » (١٩٦٤) و «على جناح التبريزى وتابعه قفة» (١٩٦٩) وغيرهما من الأعمال . وهذا ما يفعله فى أحدث مسرحياته «الطيب والشرير والجميلة» التى صدرت عن سلسلة روايات الهلال القاهرية (أغسطس ١٩٩٤) ولم تجد طريقها للأداء المسرحى بعد . فهذه المسرحية التى تقع فى فصلين مأخوذة عن الحكاية الألف ليلية «أبو صير وأبو قير» التى تبتدىء فى آخر الليلة السابعة والعشرين بعد التسعمائة وتنتهى فى الليلة السادسة والثلاثين بعد التسعمائة .

تقوم المسرحية على ثلاث شخصيات رئيسية كما يوحى عنوانها. أما «الطيب» فهو بصير وهو مواز لشخصية أبو صير فى حكاية «ألف ليلة وليلة» ، وأما «الشرير» فهو بكير الذى يوازى أبو قير فى الحكاية، وأما «الجميلة» فهى عبير وهى بلا صنو فى الحكاية الأصلية وانما ابتدعها الكاتب لأغراض تناسب بناءه المسرحى والرؤية الفنية الخاصة التى أراد أن يحقق بها الحكاية الشعبية ، وهى - على نحو ما سوف نرى - رؤية عصرية سياسية مصرية وإن كانت أيضا ذات توجه إنسانى عام .

عجائب ألف ليلة

تتجسد براعة الفريد فرج فى قدرته - كما فعل سابقا - على الاحتفاظ بجو ألف ليلة بما فيه من عجائبية وتشويق متصل يتولد من الإيقاع السريع المتلاحق للحدث ولوحاته المتعددة إلى جانب الأنماط البشرية المألوفة من الحياة اليومية والعنصر الفكاهى القوى الناشىء عن المبالغة الهادفة فى الرسم الكاريكاتورى للشخصيات والمواقف . كل هذا يحافظ عليه الكاتب وينميه ويعيد هندسته على نحو لابد من الدراسة المستفيضة لإيفائه حقه ، وفى خلال ذلك كله يبث فى بنيته ونسيجه رؤيا سياسية إنسانية ربما كانت لها بذرة مدفونة فى الحكاية الأصلية ولكن يصعب الوعي بها من خلال التتابع اللاهث للحدث فى «ألف ليلة» . ولكنها هنا تتحول على يد المسرحى القدير إلى نبتة وافية

النمو واضحة المعالم تكشف عن نفسها شيئا فشيئا مع تطور الحدث الدرامى حتى تكتمل فحواها مع اكتماله .

الفكرة المحورية التى يبدو أنها جذبت الكاتب فى «حكاية أبو صير وأبو قير» هى ثنائية الخير والشر فى الحياة البشرية ومفارقة أن الشر لا ينمو ويستفحل فى المجتمع إلا لأن «الطيبين» لا يقاومونه بما يجب من حسم فالطيبة والسذاجة المبالغ فيهما تولدان فى الناحية الأخرى من المجتمع الجشع والانتهازية والاستغلال . هذه الثنائية يجسدها فى المسرحية بصير الحلاق البسيط الطيب ، وبكير الصباغ الجشع المحتال النهّاز العائش بجهد الآخرين . الاثنان يعيشان فى مدينة الاسكندرية فى زمــــان لا يمكن إلا أن نصفه بأنه زمان ألف ليلة وليلة ، أى أنه زمان حكائى غير تاريخى ، أو أنه زمان أمثولى كنائى لا ينصرف إلى وقت بعينه لأن الغرض من الحكاية الأمثولية أن تنصرف دلالتها إلى كل عصر فيما مضى أو فيما هو آت ، وما يصدق على الزمان هنا يصدق على المكان أيضا .

يقع دكانا بصير وبكير فى نفس الشارع ، الواحد قبالة الآخر . ويبدأ الحدث بمجيء الشرطة للقبض على بكير لكثرة الشكاوى منه إذ اعتاد سرقة ملابس الأهالى الذين يجيئونه بها لصبغها فيتقاضاهم الأجر مقدما ثم يبيع الملابس أيضا لإرضاء نهمه اللا متناهى للطعام والشراب وأطايب العيش . يلجأ بكير إلى منزل جاره وصديقه بصير ليخفيه عن أعين الشرطة . ومن هذه اللحظة يظهر الفارق بين شخصية الحلاق وشخصية زوجته عبير . فهى على «بصيرة» تامة بسوء سيرة بكير وتعارض إيواءه بشدة . أما بصير فيبدو ساذجا ملتمسا للأعذار فى غير عذر مما يوحى بأن اسمه مختار للمفارقة بين معناه ومخبر الشخصية إذ أنه غير ذى «بصر» على الإطلاق ! وهى صفة ستؤكدها أحداث المسرحية مرة بعد أخرى . يقول بصير لزوجته : «إن كان بأخلاقه أي نقص فواجبنا أن نسدى له النصح (.....) ومهما كان شره كبيرا يكون ثوابنا أكبر إن هديناه (......) » (ص ٢٧) وهى نظرة مثالية تتجاهل ما فى الطبيعة البشرية من خلل قلّ أن يُقوَّم بمجرد إسداء النصح .

الطيبة المفرطة

وحين يظهر بكير فى المشهد فإننا ندرك من أول لحظة أنه لا يكن لبصير سوى الاحتقار وأن غاية غرضه من صداقته أن يستغل طيبته لمصلحته الخاصة . وكما أن بصير نمط يمثل الطيبة المفرطة تبين معالم بكير فورا باعتباره نمطا للشراهة غير المحدودة يقول لبصير فى تبرير سرقاته أن الشراهة مرض لا حيلة له فيه : «تلح علىَّ

رائحة الطبيخ (...) وتثور شهيتى وتؤلمنى معدتى وأحنّ للسفرة كما يحن العاشق لفراش الحبيب واشتهى الكباب على سرير البقدونس ، وأرى الطيور فى السماء فتحن أعضائى للحمام المحشو بالفريك والدجاج المشوى على السيخ (...) » (ص ٣٢ - ٣٣)

يقنع بكير صديقه بصير أن يهجر دكانه ومدينته ويبحر معه فى طلب المغامرة والرزق الواسع . وحين يعتليان ظهر السفينة يقول له : «من يعمل فينا يقاسم فى رزقه من لايعمل (...) » (ص ٣٧) ، إلا أن هذا سرعان ما يتفتق عن التزام من جانب واحد ، فبكير يدعى دوار البحر ويترك بصير يقص شعر المسافرين وينفق عليه من ماله إلا أن بصير يستمر فى عماه «يسدى النصح» لصديقه حاضًا إياه على العمل: «لا تستنكف الأشغال الصغيرة يا صاحبى (...) فالعمل شرف العمل واجب العمل حق العمل صدقة . العمل عطاء . العمل حب - العمل حياة (...) » (ص ٤١) إلا أن هذه العبارات المختارة بعناية من القاموس السياسى للحقبة الناصرية تمثل قيم الشعب العامل المنتج العائش من عرق جبينه ، وهى مفردات غريبة تماما على القاموس الأخلاقى الخاص ببكير ممثل الطبقة المستغلة العائشة بعرق الآخرين . ولا شك أن الكاتب يريد ضمن ما يريده بهذه المسرحية أن يلفت النظر إلى اختلاف القيم الاجتماعية بين مصر الستينات ومصر التسعينات . فهذه الشعارات التى كانت رنانة ذات يوم أصبحت خالية من كل معنى فى مصر الانفتاح والثراء السريع والطبقة الرأسمالية الانتهازية الجديدة .

● القزم المواطن !

لا ينتهى المشهد الثانى من المسرحية إلا ويكون بكير قد احتال حيلة تلقى ببصير على ظهر سفينة أخرى مصابة بالطاعون بعد أن سلبه ماله . وبعد أن يتخلص منه يدعى أمام القبطان والركاب أن عبير زوجته هو ، ولايتردد أن يخضعها بالسوط حين تحاول تكذيبه . والذى يحرص الكاتب على إبرازه فى الحوار والحدث هو أن ما يحل ببصير يرجع إلى غفلته وطيبته فى غير موضعها وتجاهله للشواهد والدلائل بقدر ما يرجع إلى مكر بكير وإجرامه . ومن هنا احتقار بكير له : «الغبى (...) أمثُلُه يستحق نقوده ؟» (ص ٤٧) . تكشف المسرحية إذن من هذا الموضع المبكر عن جوهر رؤياها السياسية الاجتماعية وهى أن الشر يصنعه الطيبون بالتخاذل عن مقاومته وأن المسئولية عن القهر السياسى والاقتصادى مسئولية يحمل وزرها المقهورون قبل القاهرين بما

ييسرون لهم من سبل التسلط عليهم والاستغلال لهم . والحق أن كل مايتلو من المسرحية بفصليها ومشاهدها الأحد عشر لن يضيف شيئا إلى هذه الأطروحة المحورية وإنما سيبنى على أساسها ويدعمها بالمزيد من المواقف المتشابهة فى الجوهر المختلفة فى التفاصيل حتى يتأكد المغزى السياسى الانسانى للمسرحية عن طريق تراكم طبقات الحدث وليس عن طريق تطوير حبكة مسرحية بالمعنى التقليدى يكشف انفراجها فى النهاية عن جديد فى العلاقات أو الأحداث أو الطبائع ، والأستاذ فرج موفق تماما فى انتهاج هذا الضرب من الحبكة ذات الخط المستقيم الخالى من العقد والانفراجات والذى لاشك أنه من وحى البناء البسيط للحكاية الأصلية فهو أنسب بناء لموقف أمثولى قائم على شخوص وعلاقات نمطية .

فى المشهد الثالث تصل السفينة الى أحد موانىء بلاد الروم وهنا نشاهد بكير يواصل استغلاله لعبير فيسلبها حليها وصرة نقودها فإذا ما جرّدها من كل شىء نراه يبيعها جارية فى سوق النخاسة لآمر البلد وبسعر بخس لايجاوز الدينار الواحد . وفى هذا المشهد تكون القيمة الرمزية لعبير قد اتضحت بجلاء لدى كل من كان لايزال يساوره بعض الشك . فإذا كان بكير يمثل الطبقة الناهبة المستغلة (بكسر الغين) وبصير يمثل الطبقة المنهوبة المستغلة (بفتح الغين) فإن عبير ليست إلا مصر ، الحق الشرعى لبصير التى نهبها بكير ثم قدمها جارية مجانية للأجانب . ولا نملك مرة أخرى إلا أن نقرأ ثالوث العلاقات هذا فى سياق التاريخ السياسى المعاصر لمصر وقراءة الكاتب الخاصة له . فبكير هو النموذج الساداتى الانفتاحى الطفيلى الانتهازى المثرى ثراء غير مشروع الذى سلب الشعب (بصير) حقوقه وثروته وباع حرية بلاده «عبير» للأمريكان «الروم» . وإذا ماتذكرنا أن شخصية عبير لا وجود لها فى الحكاية الأصلية فى «ألف ليلة» تأكد لنا الهدف السياسى الرمزى من وراء إضافتها .

ب) استعارة مزدوجة

ينتهى الفصل الأول بنجاة بصير من سفينة الطاعون ووصوله إلى نفس البلدة الرومية التى فيها عبير وبكير . ويكون هذا الأخير قد فتح دكانا للصباغة وأثرى إلا أنه ينكر بصير علنا ويسلمه إلى الوالى باعتباره لصا حاول السرقة من دكانه . وعلى الرغم من هذا يبقى بصير الطيب الأبدى ويرفض أن يتعلم الدرس على نحو يذكر بشخصية أبو الفضول الحلاق فى مسرحية فرج الباكرة «حلاق بغداد» . والحق أننا لانبالغ إذا قلنا أن الكاتب هنا لايستعير من «ألف ليلة» وحدها وانما

يستعير أيضا من معالجاته السابقة لـ «ألف ليلة» . فهى استعارة مزدوجة يختلط فيها العالم الأصلى لألف ليلة بالعالم المُفرّج لها (إن صحت النسبة لفرج على هذا النحو) . فأبو الفضول في «حلاق بغداد» هو أيضا فاعل خير أبدى يلقى دائما أسوأ العواقب نتيجة طيبته . وها هو ذا الكاتب يبعثه من جديد بنفس المهنة ونفس الطبع وبعد أكثر من عشرين عاما فيضعه فى سياق جديد ومواقف جديدة حتى يدلى من خلاله برأي فى معطيات السياسة والاجتماع فى بلده . تماما مثلما فعل حين استخدمه فى «حلاق بغداد» (١٩٦٤) لينتقد من خلاله الفساد السياسى وغياب الديمقراطية فى مصر الناصرية .

بل إننا لا نبالغ أيضا إذا قلنا إن فرج هنا يستعير أيضا من مسرحية أخرى من مسرحياته فى الستينات هى «على جناح التبريزى وتابعه قفه» (١٩٦٩) . فتلك أيضا مسرحية قائمة على علاقة ثنائية هى تلك التى بين السيد التبريزى وتابعه قفه . وهى أيضا علاقة قائمة فى أصلها على السلب والاستغلال . فالتبريزى كان صاحب ثروة ورثها ثم بددها وأصبح عاطلا ، وقفة إسكافى فقير يقع تحت نفوذه وسحر شخصيته ، والتبريزى أيضا يقنع قفة أن يهجر بلده ويصحبه فى رحلة يعده أن تكون سببا فى ثرائه. ثم لايلبث أن يسلبه مدخراته القليلة عنوة ويستخدمها لبناء مجده وصيته الخاص فى البلد الجديد . حتى هنا التشابه كامل والموازاة بين المسرحيتين تامة ، إلا أن ثمة تبايناً فى الغايات بعد ذلك . فالتبريزى استولى على ثروة قفة لغاية نبيلة هى أن يحتال بذلك على سلب تجار المدينة ثرواتهم حتى يعيد توزيعها على العاطلين والمحتاجين فى المدينة .

التبريزي إذن لص اشتراكي ثمة هدف سام وراء فعله الخسيس وإن كان قفة «يخرج من المولد بلا حمص» . وليس جديدا أن لهذه المسرحية تفسيرا سياسيا مباشرا . وأنها فى حيثيات هذا التفسير تبقى من بين أبرع المعالجات المسرحية المشفرة للعلاقة بين جمال عبد الناصر والشعب المصري مما كتب فى عهد عبد الناصر نفسه . فعبد الناصر يمثله التبريزى والشعب يمثله التابع قفة .

والعلاقة بين الشخصيتين تعكس سياسة بيع الأحلام التى انتهجها عبد الناصر مع شعبه الذى خرج فى النهاية من ذلك العهد بخفى حنين (١)

هذه العلاقة الثنائية يعود إليها فرج هنا مرة أخرى فى «الطيب والشرير والجميلة» فيصبح التبريزى بكير ويصبح

قفة بصير إلا أن بكير هنا شرير خالص ، واستغلاله لبصير وسلبه لثروته هو محض جشع وشراهة بلا غاية وراءه وإن لم تتحقق فالمسرحية الحالية هي إعادة طرح «للتبريزى وقفة» كما يراهما الكاتب في التسعينات ، وإذا كانت «التبريزى» نفسها لم تقدم صورة زاهية للعلاقة بين السلطة والشعب في الستينات فإن المسرحية الحالية تقدم صورة بالغة القتامة حقا (على الرغم من قالبها الكوميدى) للعلاقة بين الطبقة المالكة والطبقة المعدمة في التسعينات .

إن هذه المسرحية عن طريق تناصّها مع نص سابق للمؤلف تمثل في آن رثاء لزمان مصر الناصرية ونعيا على زمان مصر الساداتية ومابعد الساداتية . ومن المشغف أن التناص المغزوى يدعمه تناص بنيوى . إذ أن كلا من «التبريزى» والمسرحية الحالية يتكون من فصلين بينهما مقطوعة يسميها الكاتب «بين الفصلين» وتمثل تعليقا «كورسيا» غير مباشر على الحدث الأساسى . وما بين المسرحيات الثلاث المذكورة يبقى الشعب المصرى (أبو الفضول - قفة - بصير) طيبا حتى السذاجة مستحقا لما يجرى عليه ، وهى النقطة التي تبلورها المسرحية الأخيرة خاصة .

● الخادع والمخدوع !

تعود إلي متابعة مسرحيتنا الراهنة. لن أطيل في استعراض مشاهد الفصل الثانى لأنها - على حيويتها وما تنطوى عليه من متعة خالصة في الحوار الذكى ، والكوميديا الراقية والمواقف الجاذبة - تبنى على ماسبق تأسيسه في الفصل الأول من العلاقة النمطية بين الخادع والمخدوع (بكير وبصير) بدون أى تغيير إلا في تفاصيل المواقف كما سبق أن قلت .والذى يحدث هو أن بصير يعثر على زوجته عبير جارية في قصر الحاكم ويحظى برضاء الأمر الرومى حين يبنى له حماما ويعالجه وابنته من بعض أمراض المفاصل بما له من خبرة طبية، إلا أن بكير الذى لا يرتاح أبدا لأي خير يصيب بصير وإن لم يمسه في شيء ويرى فيه مصدر تهديد دائما رغم طيبته المفرطة واستعداده الدائم لغفران كل إساءاته يدس له وشاية لدى الحاكم فيفقد حظوته لديه وتتداعى الأحداث فيكتشف الحاكم كذب بكير فينزل به عقابه أيضا ، وينتهى الاثنان من حيث بدآ في مدينة الاسكندرية وبينما يتسول بصير وعبير قوت يومهما في الشوارع من جراء تنكيل بكير بهما ، إذا بهما يعثران به خارجا من أحد المطاعم ، وبدلا من أن يطبق بصير على رقبته أو يسلمه للشرطة كما تريد عبير أن يفعل نجده مرة أخرى على استعداد للإصغاء إليه وتصديق أعذاره المختلفة وأكاذيبه التى لا نهاية لها .

عند هذا الحد يفيض الكيل بعبير التى لا تعود تحتمل غفلة زوجها الذى لايسمع لها نصحا وتصرخ فى السوق باعلى صوتها : «الحقونى . اغيثونى . انقذونى فقد سرقوا مالى وباعونى فى سوق الجوارى وأنا حرة ورأيت الجوع والغدر وضياع الأيام والنكد والحزن (...) (ص ١١٨).

وحين يتجمع الناس ويسألونها من الذى فعل بها كل ذلك ، يتضح بما ليس فيه شك أن صرختها هى صرخة سياسية صرف ، هى شكوى مصر المعاصرة من أبنائها الذين فرطوا فيها وفى حقوقهم بطيبتهم المفرطة . تقول عبير : «خاصمت هذا الشرير (مشيرة الى بكير) وخاصمت هذا الطيب (مشيرة الى بصير) . فما كان يمكن أن يكون للشرير قدره ليفجعنى فى مالى وحريتى وحياتى لولا هذا الطيب . وأن الله قد هيأ الجحيم والعذاب المقيم للأشرار ، واحتجز ركنا فى الجحيم للطيبين الذين مهدوا للأشرار (...)» (ص ١١٨) .

عندما تخاصم عبير زوجها وتطلب تقديمه للمحاكمة مع بكير فإنها تؤكد بذلك فى المشهد الختامى الرسالة المحورية للمسرحية وهي أن المظلوم مسئول عما يقع به قدر مسئولية الظالم ، وتنتهى المسرحية نهاية «برختية Brechtian» تشرك الجمهور فى الحدث وتدعوه الى القضاء فى هذه المخاصمة . والمسرحية في النهاية دعوة إلى مظلومى مصر ومن ورائهم مظلومى العالم أن يتحدوا ضد ظالميهم وأن يتسلحوا بالوعى وفهم درس التاريخ وألا يقعوا فى الحفرة نفسها عشرات المرات جيلا بعد جيل .

هكذا يعود الفريد فرج الى «ألف ليلة» وإلى استلهام نماذجه المسرحية السابقة ، وإلي مشاغله السياسية التقليدية وإلي لغته الفصحى السهلة الممتنعة وإلى حواره السلس المنطلق وإلى كوميدياه الراقية التي تمتع بقدر ما تلقن الدروس شأن كل فن هادف .

الفريد فرج : «الطيب والشرير والجميلة» ، روايات الهلال ، القاهرة ، اغسطس ١٩٩٤ .

(١) كان أول من أشار الى هذا التفسير فى اقتضاب هو الدكتور لويس عوض فى دراسة له بالانجليزية بعنوان :

Problems of the Egyptian theatreS

ظهرت فى الكتاب التالى : R.c.ostle, ed. studies in Modern Arabic Literature,

Warmnister, Wilts: Aris and phillips.1975,pp.179-193



ألف ليلة وليلة

فى لغة السينما

بقلم : مصطفى درويش

ليس من بين جميع أعمال التراث الأدبي العربي ما استهوي السينمائيين أينما كانوا، مثل ألف ليلة وليلة.

وبطبيعة الحال لم يتخلف السينمائيون المصريون كثيرا عن إخوانهم سينمائيي العالم في مجال الانبهار بكنز الليالي الأدبي، وترجمة ماتيسر من حكاياته إلي لغة الأطياف.

ولا غرابة فى أن تستهوى الليالى صانعى الأفلام، فهى ـ والحق يقال ـ أثر من الآثار الأدبية التى يحق لنا أن نباهى بها الأمم على الدوام.

الغريب فى الأمر حقا، أن تتأخر ترجمة الليالى إلى لغة السينما عندنا، حتى بداية النصف الأول من عقد الأربعينيات، أى بعد أول فيلم مصرى روائى طويل بزهاء خمسة عشر عاما.

والأكثر غرابة أن يكون «ألف ليلة وليلة» (١٩٤١) أول فيلم مصرى روائى طويل مستوحى من حكايات الليالى صاحبة المخرج «توجو مزراحى».

فمما يعرف عنه ـ وهو قليل ـ أنه يهودى غادر مصر بعد آخر أفلامه «سلامة» مهاجرا إلى إيطاليا، حيث استقر حتى جاءه الموت.

هذا وقد استوحى من الليالى فيلمين آخرين «على بابا والأربعين حرامى» (١٩٤٢) و«نورالدين والبحارة الثلاثة» (١٩٤٢).

ولأمر ما أسند بطولة أفلامه الثلاثة إلى على الكسار، أحد مشاهير المسرح المصرى، وصاحب لقب بربرى مصر الوحيد.

داء الاستسهال

ولعل أهم مايلاحظ على تلك الأفلام هو فقر الوسائل والاستسهال، وهما عيبان شابا جميع ماجرى إنتاجه عندنا من أفلام مستوحاة من الليالى. لا لسبب سوى أن مخرجيها كانوا أقل من مزراحى موهبة، ومعرفة بآليات صناعة الأطياف.

وما يحز فى النفس أنه، وباستثناء «مزراحى»، فأحد من مخرجينا الكبار لم يعر الليالى التفاتا.

والآن تكاد تكون حكاياتها نسيا منسيا، لايتذكرها صانعو الأفلام عندنا، مثلما تذكرها المخرج الإيطالى الراحل «بيير باولو بازولينى» فى رائعته ألف ليلة وليلة التى أخرجها قبل عشرين عاما بالتمام.

وهنا، وقبل الكلام، عن رائعته التى حافظت على روح الليالى، بل قل، سمت بها حتى صارت شعرا ساحرا، آسرا للعقول والقلوب، قبل ذلك أريد أن أقول إن الأفلام المستوحاة من الليالى على مّر الأعوام المائة التى هى عمر السينما منذ أن تحركت الأطياف، أكثر مما يمكن استيعابه وتقديمه من خلال هذه النظرة الطائرة.

وأضرب مثلا لذلك بعلاء الدين.

فهو واحد من شخصيات كثيرة تعج بها الليالى. ومع ذلك فالأفلام التى اتخذت من مغامراته موضوعا لها تعد بالعشرات.

والمدهش أن بعضها يرتد تاريخ انتاجه إلى الأعوام الأولى من عمر السينما مثل فيلم «علاء الدين والمصباح السحرى» (١٩٠٦).

وبعضها الآخر يرجع تاريخ إنتاجه إما إلى أعوام مابين الحربين العالميتين، مثل «لص بغداد» (١٩٢٤) و«علاء الدين ومصباحه السحرى» (١٩٣٩) ومرة أخرى «لص بغداد» (١٩٤٠).

وإما إلى أعوام مابعد الحرب العالمية مثل «ألف ليلة وليلة عربية» (١٩٥٩) و«علاء الدين والمصباح السحرى» (١٩٦٩) و«علاء الدين» الذى أنتجته استديوهات «والت ديزنى» قبل عامين أو يزيد.

ونظرا إلى كثرة الأفلام، وضيق المقام، فسأكتفى بالوقوف قليلا عند فيلمى «بازولينى» و«ديزنى»، «ألف ليلة وليلة» و«علاء الدين».

فكلاهما فيلم طموح، ترجم الليالى إلى لغة سينما رفيعة المستوى، من خلالها قيل الكثير، وذلك رغم أن ثانيهما يدخل فى عداد أفلام الصور المتحركة، وهى غالبا ما يستهان بها إلى حد الزعم أن الاستمتاع بها مقصور على الصغار دون الكبار.

وكلاهما يتنوع ويختلف عن الاخر بتنوع الأمزجة واختلافها بين الإيطاليين والأمريكيين.

ففيلم «ألف ليلة وليلة» آخر ثلاثية «بازولينى» التى بدأها برائعتيه المأخوذتين عن «الديكامرون» و«حكايات كانتربرى»، تتخذ من حكايات الليالى وسيلة للتغنى بماض برىء، كان الحديث عن الحب فيه لايثير سخطا، ولا عبوسا، وإنما يثير رضا وابتهاجا.

وكان الجسم فيه برغباته، حتى لو كانت صريحة جامحة، ليس محل اتهام.

ومن الخصال التى يمتاز بها الفيلم أن النســاء يقفـن فيه ، مــن منظــور الحب والجمال، على قدم المساواة مع الرجال.

كيد النساء

فعزيزة فى إحدى حكايات الفيلم تساعد فى السر ابن عمها عزيز الذى هجرها إلى امرأة غامضة، كلف بها.

وهى تساعده بإسداء النصح والإرشاد إلى أفضل وسائل الحب مع تلك المرأة المفتون بها.

ثم تموت عزيزة، ويصل خبر موتها إلى المرأة الغامضة، وكان عزيز قد غدر بها هى الأخرى.

فتعقد العزم على أن تكيد له كيدا عظيما.. كيف؟

أمرت جارياتها بأن يربطنه من أسفل عند أماكن العفة ثم يشددن، حتى يفقدنه أعز مايزهو به الرجال.

وهارون الرشيد وزوجته الملكة زبيدة، ها هما واقفان وراء جدار، يتلصصان من فتحة صغيرة على فتى على وشك أن يهم بفتاة اختلى بها.

أما لماذا سمحا لهما بالاختلاء، فليتراهنا أيهما، الفتى أم الفتاة، سيكون البادىء بالغرام.

وهنا قد يكون من المفيد أن أذكر أن بازولينى لم يصور لياليه فى إيطاليا، وإنما صورها فى نيبال وإيرتريا واليمن السعيد.

فإذا ما تركنا لياليه إلى «علاء الدين»، فسنجد أنفسنا أمام فيلم «شاعريته» أقل من القليل.

فهو من صنع عشرات الرسامين، متعاونين مع أجهزة كمبيوتر على أعلى مستوى، داخل أماكن مغلقة، مكيفة الهواء.

فعلى سبيل المثال صور الجنى التى جرى رسمها من أجل تحريكه، وهو يغنى «صديق مثلى أنا»، عددها لايقل عن عشرة آلاف.

وصور مدينة «أجربة» حيث تدور الأحداث خالية من سحر وعطر القديم.

وصورة علاء الدين روعى فى رسمها أن نراه على الشاشة فتى أمريكيا، مفتول العضلات، يشبه «توم كروز» النجم الوسيم.

● عنصرية جامحة

ومع العناوين ترن فى آذاننا أغنية، فيها من العنصرية الشىء الكثير، إذ تجرى كلماتها على الوجه الآتى:

أنا قادم من بلد.. من مكان بعيد، فيه قطعان الإبل تجول، فيه يقطعون أذنيك إذا لم يحظ وجهك بالإعجاب.. إنها بربرية.. ولكن ما العمل والبلد بلدى.

وعلاء الدين والأميرة ياسمين، كلاهما لايشع روحا عربية، وإنما روحا أمريكية.

فهو ليس أميرا متخفيا.. إنه حرامى

مجهول الهوية، فتى متشرد، يعيش فى حوارى وأزقة عاصمة امبراطورية جبارة، يحكمها سلطان قدير، يساعده فى تدبير الأمور جعفر الوزير الشرير.

وذات يوم يلتقى علاء الدين مصادفة ببنت السلطان «ياسمين»، التى كانت كلما تقدم لها خطيب من الأعيان، رفضته مؤثرة الانتظار.

وهو يتنازعه الحب والطموح، أما هى فيتملكها هوى جامح للمغامرة، وركوب المخاطر، لأنها صاحبة إرادة قوية، وعزم لايلين.

○ هيمنة أمريكية

والجديد فى المعالجة، أن كل شخصية رئيسية فى الفيلم تريد على الطريقة الأمريكية التحرر من القيود، وتسعى إلى ذلك جاهدة لا تحيد.

فعلاء الدين يريد التحرر من الفقر، أى الصعود اجتماعيا.

وياسمين من أسر قصور أقرب إلى السجون والسلطان من هيمنة وزير متحكم بالمكر والدهاء.

والجنى من سجن المصباح الأبدى.

ومما يبعث على الدهشة، أنه لو أمعنا النظر فى وجه جعفر الوزير الشرير للاحظنا أوجه شبه كثيرة بينه وبين نانسى ريجان زوجة الرئيس الأسبق «رونالد ريجان»!!

وكذلك الحال بالنسبة للجنى، فهو الآخر يقطر روحا أمريكية.

فالجديد فى رسم شخصيته، ودوره كبير يستغرق حوالى نصف ساعة من زمن الفيلم، إنه دائم التحول فتارة يظهر بمظهر ساحر أو نادل أو رجل اسكتلندى أو وجيه فرنسى أو ترزى أو قائد أوركسترا.

وتارة أخرى يتحول أمامنا فى لمح البصر إلى حيوانات وحشرات، بل وأشياء، فأحيانا نراه فى صورة كلب أو أرنب أو ديك رومى أو خروف يقطر خجلا، أو غراب أو نحلة أو غطاء مصباح ينطق بالكلام المباح.

ولكن الأهم انتحاله شخصيات أمريكية معروفة، أذكر من بينها «أرنولد شفارزنئجر»، «جروشوماركس»، «روبرت دى نيرو»، «بينوكيو»، «أرسينوهول» مضيف التليفزيون الشهير، و«الترِ برينان» نجم أفلام الغرب القديم و«جاك نيكلسون» جوكر الوطواط.

أخيرا يبقى لى أن أقول إننا لو شاهدنا «علاء الدين» على هدى منهج المفكر إدوارد سعيد فى مؤلفه الأخير «الثقافة والاستعمار» لاتضح لنا أنه فيلم «ليس فيه من شرق ألف ليلة وليلة إلا أيسر المظاهر».

والأخطر أنه ينطوى على فكر عنصرى، خطره غير قليل.

كان ياما كان

في غرفة نوم السلطان

الف ليلة وليلة درة فريدة من درر الأدب العالمى.
والاكيد انها اكثر ابداعات العقل البشرى شهرة وانتشارا وتاثيرا.
ومن هنا كثرة الترجمات لها، والاهتمام بها عرضا ونقدا.
ولعل «الليالى العربية.. دليل» لصاحبه الأديب والمستعرب «روبرت اروين»، إصدار دار بنجوين قبل بضعة شهور، لعله اخر ماكتب بالانجليزية عن تلك الدرة الغالية.
وقد عرض الكاتب «مايكيل ديردا» لذلك المؤلف بمقال تحت عنوان «كان ياما كان فى غرفة السلطان» جرى نشره فى الملحق الأدبى لجريدة «الواشنطن بوست».

كتاب الليالى العربية، مثله مثل الكتب المقدسة. واحد من تلك الكتب التى يظن الناس انهم على دراية بها، او على الأقل لديهم قدر - ولو ضئيلا - من الإلمام بها وذلك رغم انهم لم يقراوا من محتوياتها شيئا.

هذا إلى انه مثل الإنجيل يقف صفا واحدا مع أمهات الكتب الاكثر تاثيرا على مر العصور، والا فدلنى على عمل ادبى اخر غير اوربى له تاثير على الثقافة الغربية يفوق تاثير الليالى العربية

فمنذ قيام الفرنسى انطوان جالان بترجمة تلك الحكايات المدهشة فى مستهل القرن الثامن عشر، - مما جعلها فى متناول اوربا - ومنذ هذا الوقت والف ليلة وليلة لا تكف عن ابهار الغرب، برؤية للعالم زاخرة بكل ما هو مذهل، مشبع للرغبات.

فالديكامرون فى اغلب الظن، لا تعدو ان تكون مجموعة من المغامرات الداعرة، وحكايات كانتربرى إن هى، فى حقيقة الامر، إلا صرح دائم من صروح الشعر الإنجليزى والإبداع الدرامى لعدد من

الشخصيات، ولكن الليالى العربية تعلو إلى مرتبة ارفع بصيروورتها مقوما اساسيا من مقومات الخيال، فشهر زاد والخواتم السحرية والكهوف المدهشة والجنى والسندباد والجياد الطائرة والمدن النحاسية والكائنات الآلية والسحرة الأشرار والقسمة، كل ذلك وغيره كثير، يصلح خلفية شرقية لأفلام (لص بغداد) او لاستعراضات (إخراج ديجاليف لشهرزاد تأليف الموسيقار ريمسكى كورساكوف) او لأعمال روائية (بدءا من «فاتيك» لويليم بيكوفورد وحتى «أوهام» جون بارت)والأهم هو نجاح الليالى فى توسيع آفاق خيالنا بجعل الغريب والسحرى فى متناول كل الناس، فانت حتى تلتقى بكل ما هو مدهش، مثير، لم تعد فى حاجة إلى شد الرحال إلى أجواء غريبة، أو لتكون أميرا أو فارسا، قديسا أو عالما، فذلك الشئ المدهش يمكن أن يظهر فجأة فى حياة غاية فى الاملال.

يظهر لك وأنت منهمك فى عمل عادى جدا، مثل صيد سمكة أو الذهاب إلى السوق.

ففى أكثر من حكاية، ها هو ذا صاحب دكان لا يشغل باله سوى تسويق بضاعته، يرفع عينيه، فاذا أمامه امرأة غامضة تلقى نظرة فاحصة على المعروض أمام الدكان وماهى إلا لحظات، حتى يجد التاجر نفسه، أولا مفتونا وثانيا أسيرا فى حبائل مغامرة مزهلة.

وختاما، قد يكتشف انه أصبح وزيرا او ضحية أخرى من ضحايا امراة كحيلة، تجمع إلى جانب الجمال قلبا قاسيا، لا يرحم

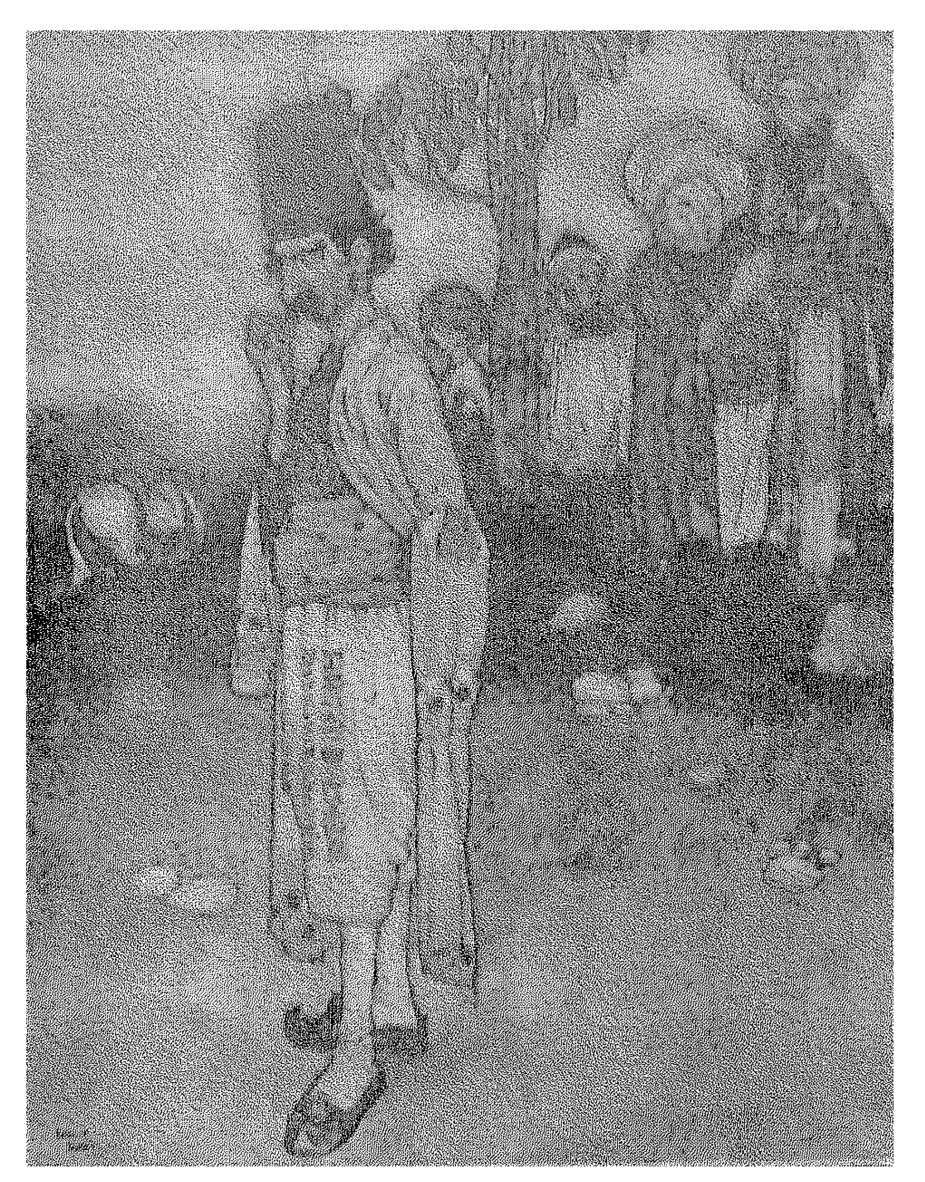
●●●

والليالى العربية - دليل للمؤلف «روبرت اروين» وأحد من تلك الكتب الرائعة التى تسلط الأضواء على موضوع شديد الإغراء، وإن كان متسما ببعض الغموض، تسلطها بثقة تستوجب الإطراء.

فأروين يعرض فى كتابه لكل شئ قد تهتم بمعرفته عن الليالى ، الاسرار المحيطة بأصولها الأولى، تواريخ ترجمتها، ما تكشف بفضلها من حياة العرب خلال القرون الوسطى، كيف فسر الناس الحكايات، وتأثيرها فيما بعد، على الأدبين الإنجليزى والأمريكى.

ومع ذلك، فقد تعمد الامتناع عن توجيه اى نقد أدبى لها، مفضلا تسليط الضوء على ما هو غامض من تاريخ العرب الاجتماعى والليالى، وذلك من خلال بيان ما بينهما من تأثير متبادل.

واروين قاص ومستعرب فى آن واحد معا وهو فى دليله يكشف عن ميل ظاهر نحو التركيز على التاريخ فى جانبه غير المضئ، وذلك بالجنوح إلى سرد نوادر تدور حول مجرمين، بهلوانات، رواة حكايات، مشعوذين وشحاذين .



شطار الف ليلة وليلة حسبما صورتها الطبعة الانجليزية بريشة ادموند افلاك..

«عندما صدر الحكم بصلب الامير قيسون سارع باعة الشوارع إلى التكسب من وراء ذلك، ببيع قطع كراميل فى طرف عود على شكل الامير المصلوب» (فى ايامنا هذه ستكون مناداة اولئك الباعة على قمصان برسم مطبوع لتلك الضحية) والليالى كتاب زاخر ، هو الآخر بمثل هذه السخرية اللاذعة .

فمثلا الملك يعدم ظلما ساحرا ماهرا خلف وراءه كتابا من كتب السحر «سر الأسرار» بقصد تعذيب الملك قاتله، وإهلاكه فى نهاية المطاف

«عندما فتح الملك الكتاب، وجد صفحاته شديدة الالتصاق.

فما كان منه إلا ان وضع إصبعه فى فمه حيث بلله بلعابه، وبه فتح الصفحة الاولى، وبعدها صفحات اخرى حتى إذا

«تفاحة شهر زاد» كما تخيلها الفنان الانجليزى ادموند افلاك عام ١٩٠٧



ما وصل إلى الصفحة السابعة، اطلع على الكتاب، فلم يجد داخله شيئا يقرا.

ومع ذلك، واصل فتح صفحات اخرى، دون ان يجد شيئا.

وبينما هو منهمك على هذا الحال، تسلل العقار السام إلى داخل جسمه، حيث اخذ فى الانتشار فالكتاب كان مسموما.

وها هو ذا يبدا فى التقيؤ والترنح والارتجاف» وفى ظنى أن معظمنا لا يعرف الليالى العربية إلا من خلال الطبعات المبسطة، المهذبة، الموجودة فى دور الحضانة.

اما قراءة الحكايات كما هى فى الاصل، فامر لابد أن يؤدى إلى الانبهار.

فبداءة هى حكايات ساحرة، اسرة، عاشقان زانيان يحاولان اقناع مارد قاتل، بانه ليست بينهما علاقة لان كليهما غريب عن الآخر ويلتفت المارد إلى الرجل امرا، خذ هذا السيف واقطع راسها، عندئذ ساصدق قولك انك لا تعرفها، فاطلق سراحك.

فاجبته قائلا «انا فاعل ما تريد» ومنه اخذت السيف، ونحوها قفزت وهنا تنتهى الليلة الخامسة والاربعين، وعليك ان تعد جهاز استقبالك لسماع باقى الحكاية غدا مساء.

والليالى فوق انها مشوقة فهى تشع جنسا حارا ،فضلا عن لمسة عداء لجنس النساء.

واليك على سبيل المثال حكاية «الحمال والثلاث سيدات»، بتلميحاتها إلى الحب المثلى بين النساء، واحتوائها على تصرفات تتسم بالسادومازكية (الضرب الشديد القرابة لكلاب، يتبين فيما بعد انها قبل مسخها، كانت شقيقات من بنى الإنسان).

والعاب شقية ، شيقة تدور حول اماكن العفة، وحكايات عمادها الجنس بين ذوى القربى وشبق النساء.

حقا، الغلبة فى النهاية ليست من نصيب اللهو والعربدة، وإنما من نصيب الزواج فى الحلال.

إلا انه لا جدال فى ان الحكايات تنطوى على دغدغات إباحية، فاضحة.

وفوق كل هذا، فالليالى تنطوى على جميع تقنيات السرد الحديث، بكل ما تتسم به من غرابة وصخب والوان

«فثمة امثلة مبكرة وغريبة فى الليالى لتلك التقنيات، كوضع الحدث فى الإطار المناسب والإحالة إلى الذات، والإحالات المطمورة والاساليب الخفية والتكرار والتداخل النصى».

ويوضح «اروين» وجها من اوجه ذلك التركيب شديد التعقيد بعرض مختصر لحكاية عاطف وفيها يقوم الخليفة هارون الرشيد بزيارة إحدى المكتبات حيث يقع اختياره العفوى على مجلد، ما إن يتصفحه حتى تنتابه موجة من الضحك والبكاء ، فيامر وزيره المخلص جعفر بمغادرة المكتبة فورا

فتساور الوزير الشكوك فيترك بغداد هاربا.

وخارجها يتعرض لسلسة من المغامرات بطلها عاطف، ومعه امرأة يتزوجها فى نهاية الأمر.

وما إن يعود جعفر إلى بغداد، حتى يتقدم إلى هارون الرشيد بتقرير عن تلك المغامرات ،إثر ذلك يستصحبه الخليفة إلى المكتبة، حيث يسمح له بالاطلاع على الكتاب الذى كان سببا فى تعرض سيده للحزن والفرح مجتمعين فماذا وجد جعفر فى الكتاب؟

وجد قصة مغامراته مع عاطف بالتفصيل، نفس تلك المغامرات التى كان الدافع إليها قراءة هارون الرشيد لقصتها فى الكتاب، الا يذكرنا ذلك بالسنيور بورجس الاديب المغامر.

ودخول تيه عالم الليالى أشبه بفقدان الطريق فى منزل للمرايا.

فثمة حكايات داخل حكايات أخرى، لا ترى إلا بالمقراب، وهى تتداخل إلى حد إصابة القارىء بالدوار، ولان معظم تلك الحكايات ذات عناوين غامضة (مثل حكاية الدرويش الثالث) ، فمن الصعوبة بمكان أن يعرف القارىء، أين هو فى متاهات الكتاب. فبدءا من نقطة معينة تحكى شهرزاد للسلطان أن «الترزى أخبر ملك الصين أن المزين أخبر الزوار أنه قال للخليفة.......»

حقا إنها متاهات تصيب المرء بالدوار ومع ذلك، فأسلوب السرد حاد شأنه فى ذلك شأن فرمان من فرمانات السلطان.

امرأة جميلة فى عز الشباب وجد جسمها ممزقا إربا إربا داخل صندوق انتشل من النهر.

ورجلان، أحدهما شاب، والآخر عجوز، كلاهما مشتبه فيه، وإليهما وجه الاتهام، أيكما قتل الفتاة وألقى بها فى النهر؟

فاعترف الشاب قائلا: «أنا الذى قتلتها» ولكن العجوز كذبه قائلا «لم يقتلها أحد سواى».

عندئذ قال الخليفة لجعفر آمرا» «اشنق الاثنين».

يبقى لى أن أقول إن «روبرت اروين» قد أثبت بكتابه أنه خير مرشد لعالم الليالى الغريب، بكل ما ينطوى عليه ذلك العالم من عجائب.

ومن بين التراجم الحديثة لليالى انصرف حماسه إلى ترجمة «حسين هوداوى» المعتمدة على الطبعة المدرسية لمجموعة القصص الاصلية، وذلك يعنى أن عددا من القصص الأكثر شهرة وانتشارا، مثل علاء الدين وعلى بابا غير موجود فى تلك الترجمة (وإن كان يمكن العثور عليه فى مختارات عصرية اخرى) وعلى كل، فكيفما كان حال النسخة المقروءة فيكاد يكون أمرا مستحيلا مقاومة سحر شهرزاد، عندما تبدأ سرد إحدى حكاياتها التى «تساعد الإنسان على نسيان الهموم وطرد الاحزان».

والاكيد أن حكايتها ستكون غريبة كل الغرابة .

قصة قصيرة

بقلم : محسن خضر
بريشة : سميحة حسنين



أيام الكازوزة

جحافل ننطلق مغيرين علي بائعي المثلجات .. ننفذ وصيته أو أمره بكل حماس:

ـ اجمعوا كل أغطية الكازوزة التي تجدونها : بيبسي وسينالكو وليمونيتا وسيكو وكوكاكولا واسباتس

ننقسم فرقا وفرادى . نتابع حركة الأيادي والأفواه مشدودين ، وننقض حينما نلمح غطاء زجاجة الكازوزة مفصولا عن الزجاجة . نرصد لحظة طيرانه في الهواء وقبل أن يبلغ مستقره على الأرض نكون هناك . لا يخلو الأمر أحيانا من التدافع أو تلقي الضربات المؤلمة من قبيل الزبائن أو الباعة أنفسهم .

نتفنن في البحث عن الأغطية في أماكن غير مألوفة : أوعية القمامة المعلقة في أعمدة الإضاءة .. داخل المطاعم ، وأمام أبواب السينما الصيفي في حيِّنا ، أو دور السينما القريبة من الحي : «بارك» و«ريالتو» و«التاج» و«هوليوود» و«فيكتوريا» . مرة واحدة غلبنا الحماس فجرفنا إلى سينما «هونولولو» بشارع على شعراوي البعيد عن حيِّنا..

عبدالفتاح ومجدى العريف ـ وحدهما ـ يسلكان الطريق إلى سينما «سهير» بشارع الجيش أو سينما مصر بباب الشعرية ، يقطعانه في ساعة كاملة في الذهاب والعودة .

هذه الرغبة المجنونة في جمع أغطية الكازوزة يتقاسمها التحدي والفضول من ناحية ، والرغبة في كسب وده ، وتجنب غضبه .

يحظى فايز الولد ذو الذراع الملتوية بتقدير خاص ، ينتقي أماكن غير مألوفة ، ويهبط على صيد وفير لايخطر على بالنا ، أحيانا يقصد بقالة على كيفك حيث يتجمع السكارى في ركن قصي داخل المحل ، فينال أغطية غريبة الشكل لزجاجات مستوردة وأقلها صناعة مصرية عادة ما يكون صنف البيرة ، وفجأة يختفي عن أنظارنا ويخبرنا بعد عودته بأنه قصد كازينو البستاني بميدان السكاكيني فيعود بحصيلة وفيرة من أغطية الكازوزة تاركا إيانا نضرب أخماسا وأسداسا .

كنت الأقل رصيدا ، ولم تكن أمامي وسيلة لتصحيح الصورة إلا التضحية بمصروفي اليومي لشراء زجاجة كازوزة أو أكثر والانتفاع بالغطاء .

أيـام الكازوزة



تتجمع حصيلة التقصى والسـعي والدوران تحت أقدام أخى الأكبر يتولى توجيهنا إلى تنظيمها ورصها وفرزها . يستبعد القديم والممسوح والمعوج . ننال عبارات القدح والتقدير تبعا لأنصبتنا . تنجح الحيلة وأدفع بالأغطية التى اشتريت زجاجتها بحر مالى.

تتحول الأغطية إلى قبة صغيرة . نتولى تعديل حوافها لتشبه فص الليمون الجاف بعد عصره . تتبقى الخطوة التالية الأهم ..

بعد دقائق تكون أنفاسنا منسحبة ونحن نرقب مقدم الترام الأصفر رصصنا الأغطية مقلوبة حتى لاتنبعج . نخمن خط الترام القادم : سكاكيني - جماميز أو سكاكيني - لاظوغلي . ننقل الأعين بين ميدان السكاكيني وموقف الترام ناحية شارع رمسيس . تتراقص قلوبنا مع صرير العجلات الحديدية للترام الخشبي الأصفر بعرباته الثلاث . يختزل الكون نفسه في حركة الترام بعجلاته الثقيلة وهو يهرس أغطية الكازوزة فى صرير مكتوم نقف معتدلين أو منحنيين أو مقرفصين نتابع حركة التسوية والفرد . بعد مرور العربة الأخيرة نتقافز كالقرود . يحترم كل منا أغطية زملائه . نكون حريصين علي ترك فواصل بين كل مجموعة وأخرى من أغطية الكازوزة . تحولت الأغطية الآن إلى دائرة رقيقة مكتملة من الصاج .

يحذرنا بعض المارة أحيانا ، فربما لا ننتبه ونحن نجمع الأغطية من فوق الشريط الحديدى الي مقدم عربات الترام من الجهة الأخرى . وربما يبادر أحدنا بنقل الأغطية المفرودة إلى الشريط الموازى كى تسحقها عجلات الترام الثقيلة وتفردها مرة ثانية .

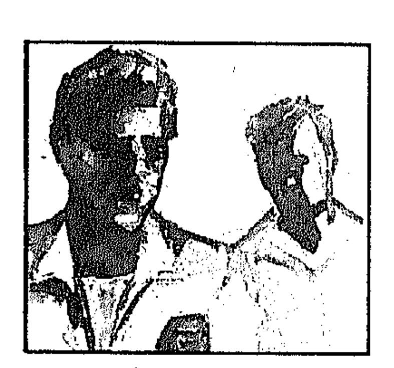
تنور فى رأسى عند حركة الضغط ، موسيقى مدهشة لا أستطيع وصفها بدقة ، وتتسارع دقات قلبى كأنها تغنى وتشدو .

يصبح من السهل الآن فصل غشاء الفلين المبطن للغطاء الصاج .

نعود مهللين مصفرين مصفقين الي منزلنا . نلقى بأغطيتنا المفرودة تحت أقدام أخي . يوجهنا الى تصنيفها حسب أنواعها . ونبدأ فى ثنيها لتصبح مثل نصف الرغيف البلدى بحيث تتحول الى نصف دائرة . وتترك بعض الأغطية دوائر كاملة بلا ثنى .

بعد دقائق تحول أصابعنا الماهرة الأغطية إلى مقاعد وموائد ودراجات وأسرة وأرجوحات ومكاتب ودواليب . بعد الانتهاء نتفرغ لصنع عرش السلطان لنقدمه إلى أخي .

نرص إنتاج اليوم فى



علب الأحذية التى تمتلىء بها شرفة موريس جارنا اليهودى بالطابق الأول الذى هاجر بعد التأميم .. يقفز بعضنا كالقرود ويرمونها إلى الأرض لتتلقفها الأيدى وتنقلها الى شقتنا . ربما نستعمل علب الدواء الكبيرة التى نحصل عليها من مصنع الأدوية بشارع كنيسة الاتحاد .

فى نهاية اليوم يكون أخي الشرير قد استولى علي الحصيلة كلها مع وعد مكرر كاذب بتوزيعها علينا فى الغد .

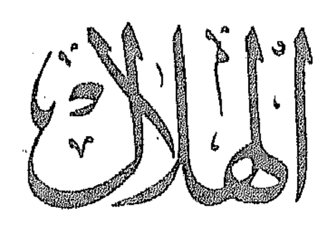
فى الغد المزعوم تتكرر المشقة والمعاناة والاستغلال . وتتوالي وعوده الكاذبة وأمانينا الطيبة بالحصول على حقنا المغتصب .

يخرق بعضنا دائرة الظلم بسرقة بعض العلب من وراء ظهر أخي خلسة أشاركهم الخديعة فى تواطؤ لا ندم عليه .

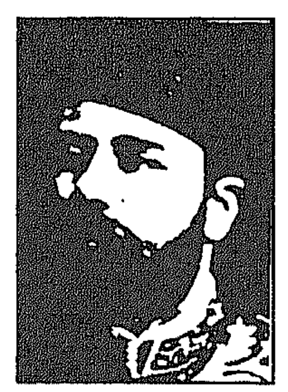
يتناقص مخزون العلب . يذهب أخي بها ولايعود . أراقب مصروفه الذى يزيد يوميا .

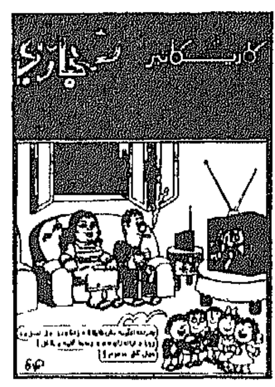
تتردد شائعات بأنه يبيع انتاجنا لحساب زملائه بالمدرسة الاعدادية لانملك دليلا دامغا يحسم الأقاويل، ولانمتلك شجاعة التساؤل والمواجهة . من يجرؤ علي التمرد وكسر دائرة التبعية والنفوذ ؟ يمتلك أخي قدرات هائلة وسطوة غير محدودة ولغة معسولة ، وقبضته لاترحم . من يمتلك سيف الانصاف وناقوس العدل ؟

بعد هذه السنوات الطوال أسأل نفسى متعجباً من غفلتنا : هل حولناه إلى أسطورة ؟!.

سينما
كتب
مسرح
تليفزيون
الفن الجميل
فولكلور
كاسيت
نقد
مجلات
شعر


ص ١٣٥



ص ١٥٥

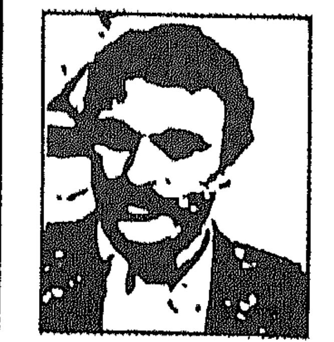
تليفزيون:

«بوابة الحلواني»

وكشف المبادين في الدراما !

الصورة الدرامية الشائعة عن «الخديو إسماعيل»، هي صورة رجل هلاّس، لايفيق من السكر، ولاهم له طوال ساعات اليوم، إلاّ الرقص والضحك وجلسات الأنس والمزاج، والبصبصة للنسوان، حتى يبدو وكأنه لم يفعل شيئا طوال الأعوام الستة عشر التى حكم فيها مصر - بين ١٨٦٣ و ١٨٧٩ - سوى اقتراض ملايين الجنيهات من المصارف الأوربية، ثم تبديدها على غانيات أوربا، بعد أن حصل على دكتوراه من إحدى جامعاتها فى فن البصبصة لهن..

وهى صورة اشتركت فى صنعها وتأكيدها فنون الدعاية والتعبئة، التى سادت منذ قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، التى توهم بعض المتحمسين من دعاتها، والمنافقون من الراغبين فى الاستفادة


محمد وفيق

منها، أن أفضل وسيلة لتقديمها للناس، هى تحطيم كل ما سبقته، فلم يجدوا حاكما ممن حكموها فى التاريخ الحديث أو المعاصر السابق عليها مباشرة - يستحق الاشادة بما قام به، حتى بدا وكأن مصر ذات نفسها لم تكن موجودة أصلاً على الخريطة قبل ذلك اليوم، ولم ينتبهوا إلى انهم بما يفعلونه، يسيئون إلى الثورة ذاتها ويقدمونها فى صورة الحدث غير المبرر، الذى لم تكن له ضرورة.

وليس «الخديو إسماعيل» «هو الوحيد الذى وقع بين براثن فنانى الدعاية والتعبئة من مؤرخى أو مؤلفى مسلسلات الاذاعة والتليفزيون والافلام والمسرحيات، التى تناولت تاريخ مصر السابق للثورة.. وليست مصر هى البلد العربى الوحيد الذى قامت فيه ثورة، فالغت التاريخ السابق عليها، فقد الغى هذا التاريخ فى أكثر من بلد عربى، ولنفس الهدف، وهو شطب الرصيد الجماهيرى لحكام العهد البائد - أو المباد - تمهيداً لنقل هذا الرصيد للحكام الجدد، الذين عادة ما يختلفون بعد قليل، فيحيل بعضهم، بقيتهم إلى المعاش الثورى، ويعطيهم لقب «مباد بالثلاثة» مشفوعاً بعدد ملائم من المسرحيات والمسلسلات وأفلام التعبئة والتفليف! لا تترك لواحد منهم فضيلة إلا وقلبتها إلى رذيلة.

ولأن استيعاب التاريخ المسلسل تليفزيونياً او اذاعياً أسهل من قراءة كتب المؤرخين الضخمة التى تخلو عادة من الرقص والغناء، فقد ساد الاعتقاد لدى الجيل الشاب الذى ولد ونشأ فى ظل تلك الثورات، بأن افضل توصيف لتاريخ العرب هو أنه تاريخ «فلاتى» وبصباص!

ولعل هذا السبب فى أن الكاتب الكبير «محفوظ عبدالرحمن» وهو أكثر كتاب الدراما التليفزيونية العرب قدرة على كتابة الدراما التاريخية ظل يهرب بمسلسلاته إلى العصور الوسطى، التى نجت بالمصادفة - من كشف المبادين، حتى لايضطر إلى اخفاء الحقيقة التاريخية التى يعرفها بحكم تخصصه، أو تزويرها أو يرتكب جريمة تعيين التاريخ موظفا بالدرجة السادسة بالكادر الفنى الواطى، فى


سمية الالفى

مكاتب الدعاية الحكومية التى أدمنت تشويه الماضى لحساب حاضر يكون أحيانا اسوأ منه، إلى أن واتته الفرصة أخيرا فكتب مسلسله العجيب «بوابة الحلوانى» الذى يروى قصة حفر قناة السويس، ليكتشف الذين يتلقون ثقافتهم التاريخية – وغير التاريخية – من التليفزيون، أن «الخديو إسماعيل» المباد، كان حاكما مثقفا، درس الرياضيات والهندسة والطبيعيات فى ڤيينا، ثم فى باريس التى عرف من فنونها واستوعب من ثقافتها أكثر مما عرف من نسوانها، وأنه كان صاحب رؤية وبصيرة سياسية ثاقبة، قادته للإيمان بأن تقدم الأوطان هو الذى يهيىء لها سبل الاستقلال فاستغل ذكاءه وعلاقاته وفهمه العميق للصراع العالمى فى العقود المتوسطة من القرن الماضى، ليعمل على توسيع نطاق الاستقلال الذاتى الذى كان مكفولاً لمصر آنذاك، باعتبارها احدى ولايات السلطنة العثمانية، فكانت أول الأقطار العربية التى افلتت من الحكم العثمانى المباشر، وسخر مضاء عزيمته وعلوّ همته، وقوة إرادته للقفز بها من ظلام العصور الوسطى، إلى نور العصر الحديث، فأعاد تنظيم الجيش والبحرية – الحربية والتجارية – وبنى المدارس والمعاهد العليا، واستأنف إرسال البعثات إلى أوروبا وفتح الشوارع، وأنشأ أول أوبرا وافتتح أول مجلس للنواب، وسمح للأهالى بإصدار الجرانيل والكازيتات – أى المجلات – واشاع فى المجتمع كله مناخاً من التحرر الاجتماعى والفكرى، حتى أصبح الناس فى أيامه يتكلمون فى البولتيكا، وهو ما يعرف فى أيامنا السوداء بالسياسة!

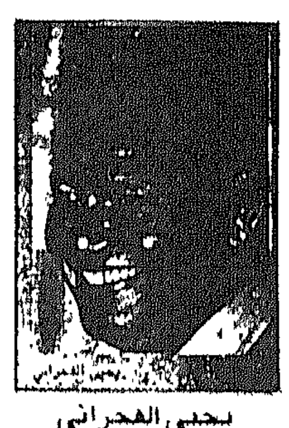
و«بوابة الحلوانى» يروى قصة أسرة مصرية من الطبقة الوسطى، هى أسرة «الحلوانى» استولت شركة قناة السويس على جانب من أرضها خارج شروط عقد الامتياز الذى حصلت عليه، فأرسلت وفوداً منها إلى العاصمة لكى تحاول استردادها ليشتبكوا فى علاقات

واسعة، مع الذين كانوا يتشغلون بالبولتيكا، وتتخلق من ذلك صورة درامية للعصر، ربما لا تختلف كثيراً عن المشهد العربى والمصرى الآن: الصراع بين الداعين للاستقلال والعلم والديمقراطية وبين المتمسكين بتبعية مصر لدار الخلافة الاسلامية، وبينهم وبين الذين يتآمرون لالحاقها بأوروبا، باعتبار أن ذلك هو الباب الوحيد للتقدم!

وأجمل ما فى المسلسل أنه فنّ حقيقى يستطيع أن يجذبك لمتابعته، لأنه لا يخطب ولا يعظ، ولا يخفى ركاكته بالكلمات المجلجلة، ولايقدم شخصيات من خشب، بل من لحم ودم، وأنه تاريخ حقيقى، لايزور أو يدلس، وأنه دعوة عالية الصوت لإعادة النظر فى كشف المبادين المعتمد لدى إدارات المسلسلات فى محطات التليفزيون العربية ، لعلها تسمعها .. وتستجيب لها!!

● صلاح عيسى

تليفزيون : مسلسل علي بابا علي.. يا علي


يحيى الفخرانى

ويبقى الحكى مابقى العجب..

هذا مانجح فيه يسرى الجندى تماما..

لقد تمرس طويلا فى استلهام التراث القديم.. فاصبح واحدا من فرسانه.. وهاهو «علي بابا والاربعين حرامى» دليلا على حساسيته الفائقة.

النص التليفزيونى الجيد ، هو الاساس، هو الاصل وحجر الزاوية، لذلك يبدع جمال عبدالحميد ويحيى الفخرانى وسيد حجاب وعمار الشريعى.. يحدث التفاعل العام مع النص المكتوب ليخرج مسلسل «على بابا والاربعين حرامى» افضل ما يكون بل افضل ماقدمه التليفزيون الرمضانى هذا العام..

غير أن إعجابى الشديد بهذا العمل لم يحجب بعض الخواطر والتساؤلات حول علاقة «على بابا والاربعين حرامى» بحكايات «الف ليلة وليلة»، هل جاء هذا «التعلق» بين العملين لاعتبارات ابداعية ودرامية أم لارضاء المشاهدين المتعلقين بالليالى الألف وبناء على رغبة المنتج كما صرح بذلك يسرى الجندى وجمال عبدالحميد !!

(صرحا بان استضافة شهريار وشهرزاد كان بناء على رغبة قطاع الانتاج بالتليفزيون المصرى).

أيا ما كان السبب.. علينا ان نبحث عن اجابات داخل العمل الذى شاهدناه.. لنجد على الفور ان شهرزاد فى مسلسل «على بابا


جمال عبد الحميد

والاربعين حرامى» تختلف عنها فى ألف ليلة وليلة.. على الأقل فى افتقادها للدافع او الحافز على مواصلة الحكى غير اننا سنجد - وعلى الفور ايضا - ان النص الذى كتبه يسرى الجندى عن حكاية على بابا والاربعين حرامى، ينبنى على مشابهة لحكايات الف ليلة وليلة من حيث مادة الحكى وبعض التفاصيل المميزة لحكايات الف ليلة وليلة فى بعدها الفنتازى.. (الغرائب والعجائب والجن والعفاريت) ويبقى محسوبا ليسرى الجندى نجاحه فى الايقاع بالمشاهدين .. او بالدقة - ايهام المشاهد بانه فى عالم الف ليلة وليلة بكل غرائبه وعجائبه.. مضيفا الى ذلك ان العجب الموجود فى «على بابا والاربعين حرامى» له ما يماثله الآن الى حد تضيق معه المسافة بين الحكى والواقع..

اشياء كثيرة يثيرها هذا النص الجميل.. غير اننا فى زمن تضيق فيه الانفاس.. والمساحات والصدور.. فعلينا أن نقفز سريعا الى مانريد..

كتب يسرى الجندى مسلسله فى بناء تتصاعد فيه الاحداث من بداية الى نهاية، محتفظا بالاطار العام لالف ليلة وليلة ثم متجاوزا التأطير الى التضمين من خلال تقديمه لموضوعه فى شكل الرواية. مستوعبا لعشرات التفاصيل من مختلف المصادر، ليعيد تأويلها ويمنحها نبرة جديدة ومتميزة.

اعتذر عن اقحام نفسى على مجال النقد التليفزيونى.. فكل ماقصدته ان اعبر عن فرحتى بنجاح يسرى الجندى وتألق المخرج جمال عبدالحميد، وطرافة كلمات الاغانى التى كتبها سيد حجاب وبساطة وامتاع عمار الشريعى الملحن.. وذلك الاداء التمثيلى الواعى ليحيى الفخرانى.. وكل من شارك فى هذا المسلسل الجميل.

● محمد حلمى هلال

حرية المؤلف فى الاختيار

على مدار شهر رمضان الماضى، بثت القناة الأولى، فى إطار برنامجها السنوى «ألف ليلة وليلة» ، مسلسل «على بابا والأربعين حرامى» وقد حظى هذا المسلسل بقبول جماهيرى واسع بحيث أصبح من ثوابت ما يتابعونه من العروض التليفزيونية . وهذا النجاح الجماهيرى - فى حد ذاته - مدعاة للوقوف عند هذا المسلسل وفحص أسبابه، سواء على مستوى التشكيل الفنى، أو على مستوى التواصل الثقافى - الاجتماعى.

فى الحلقة الأولى من المسلسل بنى يسرى الجندى - بمهارة - متتابعة من المشاهد، مبنية بحيوية فنية عالية . وتكوّن هذه المتتابعة من المشاهد وحدة قصصية متمايزة تشدنا إلى صراع غير متوقع بين شهريار وشهرزاد . فشهريار يريد أن يستمر الحال على وتيرته المعتادة حيث الف النوم على حكايات شهرزاد، إلا أن شهرزاد لم تعد قابلة لهذه الوتيرة المعتادة . إنها تريد نوعية مغايرة من العلاقات القائمة بينهما، سواء على مستوى علاقات السلطة أو على مستوى علاقات حكى الحكايات . وعندما يتم الاتفاق بينهما لتستانف شهرزاد القص، وتختار حكاية على بابا، نعرف أن حكيها هذا سيجرى وفق رؤية جديدة للحكاية القديمة .

وهكذا تكون هذه الوحدة القصصية مدخلاً نلج منه إلى حكاية على بابا باعتبارها الوحدة القصصية الرئيسة . غير أن الجديد فى هذا المدخل أنه ليس مجرد وسيلة لكى يردنا إلى الحكاية الإطارية فى الف ليلة وليلة، ولكنه أصبح مهاداً لعديد من الإثارات الفكرية والفنية، نتابع فى ضوئها مشاهدة سائر المسلسل، وتؤسس مشروعية لحرية المؤلف فى الاختيار، وإجراء ما يراه من تغييرات وتعديلات فى وقائع الحكاية وشخصياتها ومواقفها، وفقا لرؤيته المخصوصة.

لقد اعتمد المسلسل على ما استقر فى ثقافة الجماهير، وخاصة عن طريق الإذاعة المسموعة والمرئية، عن قصة شهريار وشهرزاد وحكاية على بابا، واستخدمه كمرجعية لعمله وتشكيل مكوناته . ولكنه لم يكتف بالرجوع إليه للأخذ منه أو التناص معه، وإنما استحضره كخلفية بنائية لكى يتحاور معه ويخرج عليه . فإذا كانت حكايات كتاب الليالى تتوقف عندما أظهرت شهرزاد أبناءها من شهريار واستعطفته حتى يرفع سيفه المسلط على رقبتها هى وبنات جنسها، فإن شهرزاد المسلسل لا تركن إلى هذا الاستعطاف، وإنما تسعى لإقامة نمط جديد من العلاقات الرشيدة الحرة . وتبعاً لشروط شهرزاد الجديدة، وتغييرها لموقف شهريار من علاقات القص، يصبح منطقيا الا تنهى حكى الحكايات، وإنما تفتح الباب لحكى المزيد من الحكايات وفقا لرؤية مغايرة . ويصبح من الطبيعى أيضا أن تأتى الحكاية التالية حكاية على بابا حكاية مضافة إلى حكايات كتاب الليالى، فحكاية


دلال عبد العزيز

على بابا لم ترد فى مجموعات حكايات ألف ليلة وليلة فى أى من مخطوطاتها العربية الموجودة فى البلاد العربية، كما لم ترد فى طبعة بولاق التى جرى اعتمادها بوصفها المجموعة الأوسع لحكايات الليالى منذ القرن التاسع عشر .

وإنما ظهرت حكاية على بابا ضمن حكايات الليالى فى المجلدات الأخيرة من ليالى جاللان الفرنسية التى نشرها فى بدايات القرن الثامن عشر، والمعروف أن المجلدات الأولى من ليالى جاللان هى إعادة صياغة فرنسية لحكايات تضمنها مخطوط عربى جلبه من بلاد الشام وإن كان من أصل مصرى، غير أن المجلدات الأخيرة اعتمد فيها على راوٍ عربى كان يحكى له وهو يكتب خلاصات لبعض الحكايات فى يومياته أو يقوم الراوى بتقديم بعضها الآخر مكتوباً . وعلى أى الأحوال، فقد عثر فيما بعد على مخطوط عربى لحكاية على بابا.. ولأمر ما حظيت حكاية على بابا (وزميلتها علاء الدين) بقبول متميز فى البلاد الأوروبية فتكرر نشرها وتعددت طرق تناولها بالوسائل المكتوبة والمسموعة والمرئية . ومن ثم، عرفت وشاعت، وامتد هذا الشيوع إلى بلادنا . ولا عجب فهى بضاعتنا ردت إلينا !

ومن ثم فإن تناول حكاية على بابا فى هذا النفس الثانى من حكى شهرزاد يصبح مسوغاً . ولكل هذا يصبح من المشروع فنيا تقديم صياغة جديدة للحكاية . فالحكاية - أى حكاية - تجسيد لموقف، موقف من البشر وعلائقهم، كما تنبهنا شهرزاد المسلسل . والتعديل والتبديل فى عناصر الحكاية ضرورة تنبع من طبيعة عملية الحكى وكونها ملتبسة برؤية الحكاء للعالم، كما ينبهنا المأثور الشعبى نفسه.

● عبد الحميد حواس

الزينى والصدق الفنى

«الصدق الفنى» الذى يحرص عليه الفنان لاينبغى ان يجور على «الصدق التاريخى» الذى يشكل وعى الجماعة بذاتها، وكلما توافق «الصدق الفنى» و«الصدق التاريخى» كان العمل الفنى أقرب الى الكمال.

هذه المعادلة الصعبة استطاع «جمال الغيطانى» أن يحققها

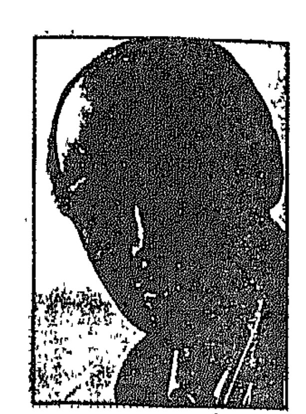

جمال الغيطانى

بسهولة وبمقدرة فنية وتاريخية فذة فى نصه المكتوب بعنوان «الزينى بركات» ، فقد استطاع ان يرسم صورة دافقة بالحيوية نابضة بالصدق لعصر سلاطين المماليك. وقد غاص في تفاصيل الحياة اليومية للمجتمع المصرى آنذاك بشكل جعل روايته أقرب ما تكون الى الوثيقة التاريخية الحية، إذ انه مزج بنجاح بين الفن والتاريخ .. من ناحية أخرى، كانت شخصيات «الزينى بركات» محملة بكثير من الرموز الدالة.

وكان اشفاقى كبيرا على النص الذى كتبه جمال الغيطانى حين علمت ان «الزينى بركات» سوف تتحول الى مسلسل تليفزيونى بسبب «السوابق» التى أتاها التليفزيون في كثير من الاعمال التاريخية التى جاءت تشويها وهدرا لكثير من فترات تاريخنا.. ولكن مسلسل الزينى بركات «خيب ظنى» هذه المرة.. والزينى بركات تتناول الصفحة الاخيرة في تاريخ عصر سلاطين المماليك (١٢٥٠ - ١٥١٧ م)، وهى الصفحة التى شهدت سقوط الدولة، وانهيار المجتمع، وتحول العلاقة بين الحاكم والمحكوم الى علاقة نهبية قسرية، كما تخلخل البناء السكانى، وتواضعت الامكانيات الاقتصادية الى ادنى درجة، فضلا عن انهيار الامن وشيوع مظاهر الفساد والرشوة وشراء المناصب.

وكان مصرع السلطان الغورى فى مرج دابق، وتعليق السلطان طومانباى على باب زويلة بعد الغزو العثمانى، الخاتمة المأساوية المناسبة لهذه الصفحة الاخيرة القاتمة فى تاريخ تلك الدولة التى سبق وان سطرت صفحات كثيرة ناصعة.

لقد نجح المسلسل، سواء من حيث قصته أو من حيث السيناريو والحوار (الذى كتب بشكل متقن) أجاد في نقل محتوى النص المكتوب، أو من حيث الاخراج والتصوير والتمثيل.. أقول إن المسلسل التليفزيونى نجح الى حد بعيد فى أن يجعلنا نعيش داخل المجتمع المصرى فى السنوات الاخيرة من عصر سلاطين المماليك. وربما تتاح فرصة أخرى لتناول هذا الموضوع بتفصيل اكبر فى المستقبل، لقد


أحمد بدير

جعلنى هذا المسلسل أشعر انى أعيش بين قوم أعرفهم ، فى عصر أعرفه، إذ اننى انفقت معظم سنى حياتى فى الدراسة الاكاديمية لهذا العصر الذى بعثه هذا الفريق الفنى المتكامل حيا على شاشة التليفزيون وكم كانت دهشتى الفرحة بهذا الذي حدث.

كانت الملابس والديكورات، والحكايات الفرعية داخل السياق العام للمسلسل، كلها تتكامل بشكل غير مسبوق لكى تنقل المشاهد الى داخل العصر ولا تكتفى بنقل مشاهد تاريخية أمام الناظرين.

ولعل أهم ماقدمه المسلسل، والنص المكتوب قبله، ان اوضح ان مصر كانت دائما هى الهم الاول للمصريين، وان الحكام حين يغتربون عنها وراء مصالحهم الذاتية، ومؤامراتهم الانانية للاستحواذ علي السلطة والثروة والنفوذ، يصيرون هما اضافيا من هموم المصريين .. وقد اجاد مسلسل «الزينى بركات» ايضا حين كشف بجلاء لا لبس فيه ان المثقفين هم طليعة مصر وضميرها، وأن غيرهم من المصريين لايقلون عنهم احساسا بهموم الوطن، لقد كانت هموم المصريين منصبة علي انقاذ بلادهم، على حين كانت هموم الغورى ومماليكه، موجهة نحو أغراض ذاتية وأنانية.

وقد حقق المسلسل المعادلة الصعبة في تحقيق «الصدق الفنى» مع الابقاء على «الصدق التاريخى».

وعلى الرغم من معرفتى بأن «الزينى بركات» لاتنتمى - تاريخيا - لعصر معين، فإن تقديمها في مسلسل تليفزيونى كان يستوجب الالتفات إلى بعض هنات واخطاء تاريخية. ومع أن القيمة الحقيقية للزينى بركات تكمن فى طرحها لقضية العدل والحرية في علاقة الحاكم والمحكوم، فإن استخدامها التاريخ يفرض بعض القيود ومنها:

١ - إن الملابس فى عصر سلاطين المماليك كانت ذات دلالة طبقية، ولم يكن يجوز لطبقة أن ترتدى ملابس طبقة أخرى، وهو امر اغفله المسلسل.

٢ ـ إن العمامة كانت ذات وظيفة اجتماعية ولم تكن مجرد غطاء رأس، فكلما كبر حجم العمامة كان ذلك دليلا على مكانة الشخص فى المجتمع، كما كان لون العمامة دليلا لمعرفة صاحبها، إذ كانت العمائم البيضاء للمسلمين، وكان لغيرهم العمائم الملونة، وهو ما لم نره فى المسلسل وإنما رأينا عكسه.

٣ ـ إن اثاث البيوت كان مختلفا تماما فى القصور عنه فى بيوت الناس من عامة الشعب، ولم نلاحظ فرقا كبيرا بين أثاث بيت ريحان وأثاث القصور.

٤ ـ إن السوق والحمام كانا المكانين المناسبين لصناعة الرأى العام ، وفى السوق بصفة خاصة كان يتم تداول الاخبار والافكار، وهو مالم نره فى أحداث المسلسل الذى نقل المسألة برمتها الى ساحة الأزهر الذى لم يشهد هذا الدور سوى فى مرحلة متأخرة من تاريخه.

● د. قاسم عبده قاسم


نبيل الحلفاوى

الزينى بركات بين الرواية والتليفزيون

يبرز مسلسل «الزينى بركات» باعتباره شهادة شجاعة تتعامل مع التاريخ لتكشف لحظة ممتدة من لحظات القمع من خلال «البص
باعتباره أداة لقهر الروح الإنسانى . هذا ماطمحت الرواية إلى تقديمه باقتدار وبالتالى علينا أن نواجه السؤال المهم :

لماذا يبدو القهر فى الرواية رغم ماضويته «أى باستيعابه المعرفـ التاريخية» ممتدا ومعبرا عن الحاضر نافذا إلى المستقبل ؟

ويبدو هذا القهر فى المسلسل التليفزيونى صراعا متتابعا كأن المشهد الواحد بين أذكياء فقط ؟

ما أعنيه أن سلطة القمع فى الرواية المكتوبة والتى أبدعها «جمال الغيطانى» باقتدار كانت تشير بنفاذ سلطة الماضى فى الحاضر داخل النص الأدبى الذى يجعلنا طوال ممارسة فعل القراءة نعيش حالة نحاول من خلالها التعرف على الراهن فى واقعنا ، وندرك وحد



سوسن بدر

المصالح وتوزيع الأدوار ، والحفاظ على ممارسات لا إنسانية تحدث فى النص لتضىء أمامنا تجاوزات أية سلطة فى التاريخ ، وعبر الأزمنة المتواترة حتى ينفذ الماضى فى المستقبل .

بينما فى المسلسل التليفزيونى الذى كتب له السيناريو «محمد السيد عيد» وأخرجه «يحيى العلمى» يبدو لنا الصراع ذاتيا بين فردين خارجين تماما على الواقع «عن شروط الماضى والحاضر والمستقبل» الذى استلهمه النص الروائى، ويقدمهما كاتب السيناريو مصنوعين فى اطار من الصراع المرتب سلفا ليلخص دلالة عمله كله فى المواجهات المتكررة بين هاتين الشخصيتين مما جعلنا طوال العرض نتساءل : ماالدوافع الحقيقية التى تحرك هذا الصراع الخفى؟ هل هو الدفاع عن المصالح الذاتية ؟

وهل يمكن أن يعكس الصراع الذاتى بين فردين آلية، وأيديولوجية سلطة القمع العامة المتجذرة من تلك الأجهزة الجهنمية بدءا من السلطان وحتى مقشرة التعذيب؟

لقد كتب «الغيطانى» روايته عن جوهر الحكم مبتعدا عن أي تجريدات أو مفاهيم ثنائية وظلت حركة الجماعة فى الرواية حاضرة غير مهمشة ، أو مضحوكا عليها من خلال شخصية سعيد الجهينى وطلبة الأزهر ، وأفراد الحارة ، وأهل الحرف ، ورجل الدين ، ظلوا يشكلون الوعى ويجابهون الصراع ، رافعين راية السعى نحو الحرية والخلاص فى مجتمع «يصوره لنا مجتمعا مجزءا إلى أحرار ورقيق».

إذن كان الصراع فى الرواية جماعيا، حادا برغم سلطة القمع ، فما الذى جعله فى المسلسل صراعا ثنائيا أحادى الجانب؟

ما الذى جعل شخصية مثل «سعيد الجهينى» كانت فى النص الأدبى تثير الكثير من الأسئلة ، وتطمح للنفاذ ـ برغم مأساويتها ـ إلى التعرف على الحقيقة كاملة بوعى ، وثقافة وانتماء ، ما الذى جعلها فى الرواية زاعقة ، غير فاهمة ، ساذجة حتى فى ثوريتها ؟

أغلب الظن أن ذلك قد حدث بسبب ثنائية الصراع، وبسبب إصرار السيناريو على تقديم شخصيتى «الزينى بركات» و«زكريا بن راضى» باعتبارهما الفضاء الوحيد لتفسير رواية الغيطانى .

بالطبع ليس من حقنا كمتلقين للعمل التليفزيونى أن نفرض على السيناريو رؤية وتفسيرا يتفق ورؤية النص الأدبى ، لكننا نحاول أن نتفق أن الدلالات فى العمل الأدبى ، كانت أكثر اقناعا وفنية من

سيناريو المرض التليفزيونى .

هل استطاعت شخصيات درامية مثل الشيخ «أبو السعود» والشهاب «الحلوى» والشيخ «ريحان» والسلطان «الغورى» المهتز أن يكونوا فى المشهد الدرامى معبرين عن الأسئلة التى طرحوها فى العمل الأدبى ؟

أم أن وقوعهم فى النموذج السائد «أعنى الميلودرامى» المحفوظ ، أفسد علينا الكثير من التعاطف، وفى أحيان كثيرة عدم التصديق .

وهل استطاع الصراخ المدوى فى الالقاء ، والتحديق بالعين الواسعة ، وزم الشفاة لزكريا بن راضى مسئول البص التاريخي أن يكون مقنعا على نحو ما ؟

وهل كان من المفترض على «شواهى» أم الدواهى : التى أسهمت فى تحريك الأحداث على حد قول كاتب السيناريو أن تعترف فى الحلقة الأخيرة أنها النفس الداخلية لزكريا رغم معرفتنا نحن عباد الله هذا الأمر من مجرد تكرار ظهورها الغامض الأسطورى ؟

وهل من المعقول دراميا أن تغيب عن وعى شخص «مهول» كزكريا شخصية «وسيلة» زوجته بصاصة «الزينى» طوال هذا الوقت بينما كشفها منذ البداية أبسط المشاهدين ادراكا ؟

بالطبع فى مسلسل كهذا لابد أن تبرز شخصيات تمتلك قدرتها على اقناعنا أن الأمر لايخلو من بعض الجدية والاخلاص ، ومن ثم تفتح أمام وعينا مناطق رحبة للتعبير والصدق وتخلق علاقات ثرية ، شخصية «الزينى» مثلا التى أبدعها «أحمد بدير» مبتعدا بها عن النمطية والميلودرامية وكذلك شخصية الطالب «عمرو العدوى» الذى لو استبدله المخرج بسعيد الجهينى لكان تأثيره أكثر صدقا ومعرفة وغنى .

ومهما يكن من أمر فلقد قدم لنا الأستاذ «عيد» والأستاذ «العلمى» عملا مختلفا لأنه حاول أن يقترب من الحقيقة، ويطرح سؤاله الشجاع علينا وينهض فى مواجهة صيرورة القهر التاريخى ، مبلغا رسالة . . . مهمة أن النظم التى تفقد شرعيتها دائما تقيم وجودها على ماهـو غير شرعى .

● سعيد الكفراوى

مسرح

ديوان البقر لماذا يتحول الناس إلى أبقار ؟



كرم مطاوع

وردت فى كتاب «الأغانى» للأصفهانى هذه الحكاية عن مشعوذ هبط الى مدينة واستطاع إقناع أهلها بأن من يقدر أن يلعق أرنبة انفه بلسانه دخل الجنة ، والحقيقة أن التاريخ البشرى حافل بأمثال هذا الرجل.

وعندما يقدم أبو العلا السلامونى مسرحية «ديوان البقر» فهو يرى أن هذه الحكاية التراثية التى وردت فى كتاب «الاغانى» للأصفهانى منذ اكثر من الف عام ، يرى ، وهذا نص كلماته : «انها تنطبق تماماً على ما يحدث لنا الآن من قبل جماعات التطرف والتخلف والجهالة التى تحاول أن تلغى عقولنا وتغسل رءوسنا وتجعل منا قطعاناً من أبقار تتدلى السنتها لتعلق انوفها إتقاء لنار جهنم وعذاب القبر» .

نحن إذن أمام مسرحية سياسية وضعت نصب اعينها هدفاً محدداً ، ورأينا على مسرح الهناجر هذه المدينة «التراثية» وقد استطاع هذا المشعوذ النصاب «حمود بن المودود» (عبدالرحمن ابوزهرة) أن يسلب عقول أهلها ويقنعهم بفكرة لعق الأنف حتى تحول أهل المدينة كلهم إلى ابقار تتدلى السنتهم. استشرى داء «البقرنة (مثلما استشرى داء الخرتتة فى مسرحية يوجين اونسكو الشهيرة التى عرضت فى مصر فى الستينات) ولم يصمد أمام هذا الداء (البقرنة) إلا نعناعة (عايدة فهمى) الراقصة او الغانية التى شاركت فى اول الأمر فى هذه اللعبة نظير مبلغ من المال ، كما صمد أيضا الوزير (عاصم نجاتى) وابنته نورهان (ناهد رشدى) التى استنار عقلها بما تعلمته فى بلاد الروم وما استوعبته من صفحات مضيئة فى تراثنا ، حتى الملك (احمد حلاوة) ركب الموجة وتنازل عن العرش للداعية الجديد «حمود» وتابعه «مولود» (ماجد الكداونى).

ومادمنا نتحدث عن «ما يحدث لنا الآن» فإنه يحق لنا أن نسأل المؤلف ابو العلا السلامونى : لماذا يتحول الناس إلى ابقار بهذه السهولة ؟

لماذا يسلم الناس عقولهم لافراد او جماعات دون قسر أو إجبار؟ لماذا يحدث ما نراه الآن فى مصر ؟

أظن أن هذا يحدث لأن الناس يعيشون فى ظل نظام قائم على الفوضى واللصوصية والظلم ، ومن ثم يجد حمود بن المولود وأتباعه أرضا ممهدة وحصاداً وفيراً . وهذه ما تجاهلته مسرحية أبو العلا السلامونى فلم تقدم العملة بوجهيها وقدمت القضية بنوع من التبسيط.

أما عن الاخراج المسرحى فإن خبرة كرم مطاوع وفهمه العميق لعالم المسرح مكنه من تقديم هذا العمل بأسلوب يجمع بين البساطة والجمال ، وكان موفقاً فى اختيار أبطاله : عبد الرحمن أبو زهرة ، بحضوره وتوهجه ، وأحمد حلاوة بأدائه الكوميدى دون مبالغة ، وعايدة فهمى التى تمتلك قدرات تبشر لها بمستقبل ناجح كممثلة . كما أسهمت عناصر الموسيقى (د. جمال سلامة) والديكور والملابس (د. محمد مبروك) فى إثراء العرض . غير أن فكرة توزيع الجمهور على قاعتين ، يتوسطهما المسرح ، لم تكن موفقة فى هذا العرض ولم تضف شيئا الى العمل ، كان الأفضل ضم الجمهور فى قاعة واحدة فيعطى دفئاً للممثلين ويوفر العناء الناجم عن توجههم إلى مجموعتين من المتفرجين.

● شوقى فهيم

قليل من المسرح .. كثير من الكلام

استقر العرف منذ عدة سنوات على التسامح النقدى مع الأعمال الفنية التى تقدم فى ذكرى الشخصيات الدينية والوطنية والمناسبات القومية ، على إعتبار أن تلك الأعمال أعمال إعلامية تؤدى واجبا وطنيا . وبهذا صارت الأغنيات التى تقدم فى شهر أكتوبر أوبريتات وصارت الأناشيد الدينية ملاحم . وقد أغرى هذا الوضع بعض الأعمال بمحاولة الحصول علي هوية مزدوجة تعفيها من النقد ، وتحصل بها ــ في نفس الوقت ــ علي التقدير الفنى العام .

من تلك الأعمال العرض المسرحى «ديوان البقر» الذى عرض فى


عبد الرحمن ابوزهرة

الشهر الماضى على مسرح الهناجر ، وقدم فى سياق الحملة المحتدمة ضد الارهاب ، ونال عنه مخرجه كرم مطاوع درع الشرطة .

يتسلح هذا العرض بالتراث ، ويتفاصح ، ويتفيقه ، بينما هو فى الحقيقة ليس أكثر من طرفة صادفها الكاتب محمد أبو العلا السلامونى فى كتاب الأغانى ، فنفخ فيها ، وشد أطرافها لكنه نسى أن يسد ثقوبها .

تقول طرفة الأغانى أن رجلا أراد أن يثبت لصاحبه أن أهل السوق ليسوا إلا بقراً ، ولايستحقون الاحترام أو الاكتراث ، فوقف يخطب فيهم وأنهى خطبته بأنه قد ورد فى الاثر أن من يلعق أرنبة أنفه بطرف لسانه لن يدخل ناراً أو يتعذب ، فما كان من أهل السوق إلا أن صدقوه وانخرطوا جميعا فى محاولة للعق أنوفهم بأطراف ألسنتهم .

وهكذا نرى على المسرح غريبين هما حمود بن المودود وتابعه مولود يدخلان البلدة حيث يلقى حمود بخرافة لعق الأنف كمدخل أو علامة على دين أو مذهب جديد ، وتستشرى الخرافة دون أدنى مقاومة ، يؤمن بها الكل حتى تصل إلى أسماع ملك البلاد الفاسد التافه فيصدقها ويتخلى عن عرشه طواعية !.

وتأكيداً لانتقال السلطة تقام المشانق للمعارضين ويتعالى صوت أغنية عن الأمل فى الغد ، وعن دور الأدب والفن فى الوصول إلى ذلك الغد .

وحبكا للحكاية وتأكيدا للمغزى والهدف ، فقد حشد السلامونى عشرات الحجج والأسانيد التى تدحض مزاعم أنصار الارهاب ، وأتاح كذلك للوزير العاقل وابنته التى تدرس العلم فى بلاد الروم الفرصة الكاملة للاشادة بالعقل والعلم .

وصدق أو لاتصدق أن هذا بالضبط ـ لا أكثر ـ مافعله السلاموني فنحن لانعرف شيئا عن تلك البلدة التي نزلها الغريبان ، ولا عن سبب مجيئهما إليها بالذات ، ولا عمن ورائهما ، كذلك لم نعرف شيئا عن ذلك الوزير العاقل ولا أسباب تعقله ولا عن ذلك الملك الفاسد أو حكمة تسليمه للعرش لأول من يطلبه.

ولانريد أن نصف تلك الشخصيات بأنها شخصيات باهتة لأنها أساسا تفتقد سمات الشخصية المسرحية . ومهما كان حجم الكلام وشدة الجدل المتناثر في هذا العرض فإنه ـ في النهاية ـ يظل كلاما ، ويظل أقل فاعلية وأكثر غموضا وبعداً عن قضية الارهاب ، تلك القضية الواقعية التي لاتحتاج إلى إسقاط أو إحالة .

أما المخرج الكبير كرم مطاوع فهو حر في أن يغتر بقدرته، وأن يواصل اختيار نصوص ضعيفة لتقديمها على خشبة المسرح ظناً منه أنه قادر علي تحويلها إلى روائع (ونحن لم ننس بعد عرض أنشودة الدم) ، لقد نجح كرم في هذا العرض في تقديم مشهدين رائعين هما مشهد السوق الأول ومشهد الزواج ، ونجح كذلك في دفع عايدة فهمي إلى التمثيل لأول مرة رغم عدد المرات التي صعدت فيها إلى خشبة المسرح.. كذلك فليس جديدا أو خطيرا أن نذكر أن كرم مطاوع قد سيطر سيطرة تامة علي مفردات العرض أو أنه نجح في صنع إطار سمعي يتخلل الإطار البصري للعرض .. إذ أن الخواء لاينتج غير الخواء...

لكن ذلك كله لايمنع أن أداء الفنان عبدالرحمن أبوزهرة كان متعة حقيقية للأذن .

● اسماعيل العادل

كتب

صـــور مــن الفســـــاد الجـامعــى ناقـوس ليس قـويــــا

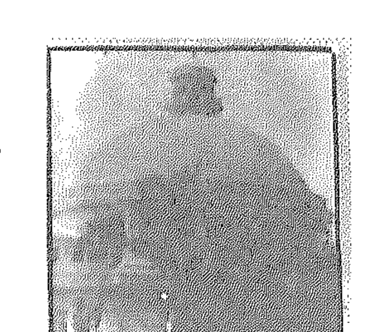


الأستاذ حازم هاشم كاتب وطنى غيور على مصلحة الوطن والمواطنين، تشهد بهذا كتاباته وكتبه السابقة، وأيضا هذا الكتاب «صور من الفساد الجامعى» الذى يقدم فيه عددا من المقالات التى سبق أن نشرها فى صحيفتى الشعب والوفد، فيما يختص ببعض مظاهر الفساد فى الجامعات المصرية.

ولعل أكثر مظاهر الفساد التى يهتم الكتاب برصدها هو مظهر السرقات العلمية التى يقوم بها بعض الأساتذة، سواء بنقل رسائل تلاميذهم أو أجزاء منها إلى كتب تنشر باسمهم (أى الأساتذة) أو بترجمة كتب أجنبية ونشرها باعتبارها مؤلفة . يلى هذا المظهر، الفساد الإدارى فى المجالس الجامعية، وهو يبدو فى الكتاب أقرب إلى فساد الضمير، ومن حالاته مجاملة القيادات العليا بترشيحها لجائزة الدولة التقديرية وهى فى مناصبها، دون أن يكون لها إنجاز علمى حقيقى يبرر هذا الترشيح، ومنها أيضا ضغط أستاذ فى موقع جامعى على هذه المجالس والقيادات الجامعية لإنجاح ابنته أو تعيين ابنه معيدا أو نقله من جامعة إلى أخرى أو ترشيحه لبعثة، ومنها أيضا استغلال الموقع الجامعى فى الغش المالى والإدارى وغير ذلك من مظاهرات الفساد. ثم يختم الكتاب بدراسة تكون كاملة للدكتور سعيد إسماعيل على عن أوضاع الدراسات التربوية المتدنية وكيفية الخروج بها من هذا المأزق.

وفيما عدا هذا الفصل الأخير يتسم أسلوب الكتاب بالبساطة المطلوبة حتما فى المقالات الصحفية. كذلك يقوم على الاهتمام بسرد الوقائع وتتابع الأحداث الخاصة بكل جريمة من الجرائم التى يتعرض لها. وبذلك يقدم نوعا من التوثيق المهم لهذه القضايا. غير أن أهمية الكتاب لا تقف عند حد التوثيق، ولكنها محاولة صادقة لدق ناقوس الخطر بشأن مؤسسة مهمة من مؤسسات حياتنا الحديثة، تشير هذه الجرائم التى ترتكب فيها إلى أن الأمور قد تدنت فيها إلى أقصى درجة. وهذا ما يحاول المؤلف فى مقدمته القصيرة أن يقوله.

ورغم اتفاقى مع المؤلف فى خطورة الوقائع التى عرضها فى الكتاب، إلا أنى أعتقد أن الناقوس الذى دقه لم يكن قويا، بل ربما أدى إلى عكس المراد . فالمنهج الذى اعتمده المؤلف أدى بالكتاب إلى أن يكون أقرب إلى كتب الفضائح التى تهتم بها بعض دور النشر، وليس تحليلا علميا دقيقا لهذه الأوضاع الخطيرة فى الجامعة



المصرية.

لقد جاءت تسمية الكتاب بـ «صور من الفساد الجامعى» وطريقة استعراضها فى الكتاب مؤكدة للمعنى الذى قدم به المؤلف كتابه حين قال: «مازلت مؤمنا بأن رجال جامعتنا بخير، إلا قلة بينهم» (ص٧) فى حين أن التحليل العلمى لا ينبغى أن يتعامل مع مثل هذه الأوضاع باعتبارها ظواهر فردية وعارضة، بل أمراض بنيوية مستقرة فى صلب التكوين منذ النشأة وحتى الآن.

إن الجامعة ليست إلا واحدة من مؤسسات المجتمع. والخصائص الحاكمة للمجتمع، وجدت هى نفسها بدرجات مختلفة داخل الجامعة إدارة وأساتذة وطلابا وتبعا لتوجهات السلطة وعلاقتها بالفئات الاجتماعية السائدة والمسودة، اتخذت الجامعة سمت الوطنية او عكسه، وسمت العلمية او عكسه... إلخ . ومن يريد ان يدرك حجم الكارثة عليه أن يمسك بهذه القضية المركزية، وان يدرس علاقة الجامعة بمؤسسات السلطة، وان يبدأ بنظرة الدولة إلى التعليم والميزانية المخصصة للبحث العلمى والتعليم وطبيعة العلاقة (الديمقراطية أو القمعية) بين السلطة وبين الجامعة من ناحية، وفى داخل الجامعة ذاتها من ناحية أخرى، بين الإدارة والأساتذة، وبين الأساتذة والطلاب.. وبين الإدارة والطلاب.. إلخ . وهذا كله ينعكس على الدور الوطنى او الاجتماعى للجامعة.

لقد ركز الأستاذ حازم هاشم على صور مخالفة الجامعيين للقوانين، ولم يحاول ابدا أن يناقش ما إذا كانت هذه القوانين نفسها صالحة أم لا. ومن أطرف الصور التى يقدمها، صورة عميد معهد تلاعب بتمويل اجنبى لمؤتمر عقد بمعهده. الأستاذ حازم الذى يعرف جيدا خطورة التمويل الأجنبى للأبحاث والمعاهد العلمية ومراكز البحوث، لم ينتبه لمناقشة خطورة أن تمول مؤسسة فورد مؤتمرا يعقد بجامعة القاهرة، بل اهتم بتلاعب العميد بهذا التمويل . كذلك نفس الأمر فى مناقشته لدكاترة الفنون الذين يستفيدون ماليا ومعنويا بلقب «الدكتور» دون أن يحصلوا على الدكتوراه . يهتم الكاتب بهذا البعد، متجاهلا مناقشة القانون الذى حتم على الفنانين ان يكونوا دكاترة بأى شكل وإلا فقدوا وظائفهم ومصدر رزقهم . هكـذا.

إن مجمل الأمراض التى استعرضها الأستاذ حازم صحيحة والوقائع التى تثبتها أكثر من ان تحصى، ولكنها ليست هى أخطر

الأمراض. هناك ما هو أفظع وأكثر جذرية. وبعضها يتصل بمدى مشروعية أن نسمى الجامعة لدينا، أصلا جامعة، وبمدى صلتها بمجتمعنا وواقعنا ومدى تحقيقها للحد الأدنى من العلمية والكرامة الإنسانية سواء للطلاب أو للأساتذة، وليس القانون الأخير بتعيين العمداء بأخطر مظاهر هذه الأمراض . وهذا كله يحتاج إلى دراسة متعمقة متأنية متجذرة، نأمل أن يكون كتاب حازم هاشم هو المشير إليها.

● د.سيد البحراوى

خوفا على مستقبل الجامعة

الفجوة القائمة بين الجامعة كقيمة نصبو إلى تحقيقها وبين السلوك المنحرف لبعض رجال الجامعة المعروضة فى كتاب حازم هاشم «صور من الفساد الجامعى» (من تزوير نتائج، إلى محاباة البعض إلى سرقات علمية إلى اختلاسات..إلخ) لايمكن أن تفسر خارج إطار التغيرات التى حدثت فى الواقع على مر السنوات . فالذى يحدد السلوك البشرى لدرجة كبيرة - فى التحليل الأخير - هو الواقع وشروطه التى تنعكس فى سيادة نسق قيمى معين.

ومن هذا المنظور - منظور كون الجامعة داخل فاعل وجوهرى فى العملية الاجتماعية، نرى ارتباطها المباشر بكل ما يمر به الوطن من تغيرات اجتماعية، وتاريخية. فبحكم تركيبتها الخاصة، كانت الجامعة دائما تمثل رأس الحربة فى حركتها تجاه ما يحدث. فالجامعة بحكم انشغالها بالفكر الإنسانى وبالعلم وبالمعرفة ككل، وبحكم جسدها الشاب الممتلىء بالحيوية والطاقة، تعكس بشكل أسرع ما يحدث فى الواقع، وتمتلك حساسية خاصة تجاه الأحداث، بل وفى أغلب الأحيان، كانت تأخذ دوراً طليعيا فى المقدمة.

ففى مرحلة الكفاح المباشر ضد الاستعمار التقليدى تشكلت اللجنة الوطنية للعمال والطلبة عام ١٩٤٦ وقامت بدورها الوطنى. وفى حرب فلسطين المغتصبة ١٩٤٨ كانت الجامعة أول من قاد العمل الفدائى . وفى مرحلة المد القومى إبان ثورة يوليو ١٩٥٢، كانت

الجامعة/ الطلاب هم الوقود والطاقة لدفع ما هو إيجابى ونقد وكشف ما هو سلبى، وفى مرحلة الغدر بالثورة عام ١٩٦٧ كانت الجامعة أول من طالب بتغيير القيادات. كان العدو واضحاً محدد الملامح فى مرحلة الاستعمار ومرحلة الاغتصاب، وكان المشروع القومى حلماً جميلاً يراود جموع الناس بالعدل، وكانت هزيمة ٦٧ كشفا ضروريا لإعادة النظر فى العلاقات بالداخل والخارج. كانت الجامعة مهمومة بالقضايا الفكرية والسياسية للوطن والأمة، ومع بدايات مرحلة الانفتاح الفج، والدخول غصباً فى شبكة آليات السوق العالمية، أصبحنا نسمع عن ضرورة تحويل الجامعات إلى «مراكز تسويق»!! ومع التفكك العربى القائم، كان من المنطقى أن يبحث البعض عن الجذور، أن يبحث عما يربط - فشط البعض واضطرب الجهاز القيمى اضطراباً عنيفا. فالجهاز القيمى ليس جهازاً ثابتاً كالجهاز الهضمى - إنه مجموعة من القيم التى تتغير بتغير الإطار الاجتماعى، عندها نكتشف مدى هشاشة المفردات الغليظة التى نتشدق بها عن القيم والتقاليد والأعراف، عندما نتأمل ممارساتنا.

وهكذا يمكن القول تلخيصا أن ما ذكره الكاتب فى مقالاته عن بعض حالات الفساد الجامعى لاتعكس ظاهرة تخص الجامعة وحدها، بقدر ما تعكس تشققا وتغيرا فى نسق القيم العام إبان مرحلة تاريخية محددة، تسيطر عليها مرحلياً قوى آليات السوق العالمية.

ومازلت مؤمنا مع الكاتب حازم هاشم «بأن رجال جامعاتنا بخير، إلا قلة بينهم يمكن أن يكون لهم كل الأماكن إلا الجامعات».

تحية لهذا الرجل ، الذى ألقى الضوء على بعض عيوبنا، ونطالبه بمتابعة الكشف والتصدي، فهذا هو المدخل الأساسى لأن تظل الجامعة جامعة.

● د. يسرى خميس

حجــــازى .. فنان الحارة المصـــرية : شـــاعــــــر الكاريكاتــور


حجـازى



عبقريتان عظيمتان فى الصحافة المصرية المعاصرة أحدثتا ثورة هائلة فى فن الكاريكاتور المصرى ، هما : صلاح جاهين وحجازى . ورغم فارق السن والأسبقية بينهما ، فإنهما فى الكاريكاتور المصرى أشبه بنصفى البرتقالة الواحدة من حيث التكوين الاجتماعى والخلفية الثقافية ، لكنهما من حيث المذاق والطبيعة الفنية وزاوية الرؤية يختلف كل منهما عن الآخر ، أحدهما برتقال والآخر يوسفى ، وكلاهما من عائلة واحدة ، وكلاهما فاكهة شعبية صرفة .

يتميز حجازى عن كل رسامى الكاريكاتور فى عصرنا - باستثناء صلاح جاهين الذى سبقه بأنه صاحب عالم كامل ، غنى ورحيب ، حافل بالشخصيات والأحداث والصور الحياتية . مثله مثل أى روائى عالمى يستقى مادته من الواقع المحيط به ، ويعيد تشكيلها وتنظيمها وفق رؤية فنية خاصة . ومثله مثل أى شاعر له مفرداته وقاموسه الخاص، وكل أفكاره وصوره ومعانيه نابعة من معاناته الخاصة ، من تكوينه الفنى الخاص ، من ثقافته الخاصة ، من تجاربه وصعلكاته وسياحاته وتأملاته الذكية اللماحة ، ومن فهمه للشخصية المصرية فى قاع الحياة الشعبية سواء كانت فى القرية أو المدينة الإقليمية أو العاصمة .

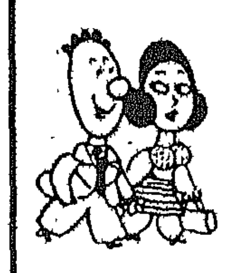
بهذه الخصيصة – وهى ليست هينة بالطبع – يعتبر حجازى صوتا منفردا فى فن الكاريكاتور العربى كله ، وليس صدى صوت كاولئك الذين يعيدون صياغة افكار الغير ، وتجارب الغير ، ويستعيرون أقنعة الآخرين ، وخطوط الآخرين .

من الطبيعى – والبديهى – ان يتميز كل رسام بخطوطه الخاصة التى تحدد ملامح شخصيته الفنية ، ولكن من النادر ان تتسق مع الافكار ، الشكل مع المضمون . فثمة رسوم كاريكاتورية تنشرها الصحف العربية تتمتع بخفة الظل والقفشة الذكية ، ولكن طريقة الرسم نفسها ، بل والرسم نفسه ، يبدو كوسائل الإيضاح التى تقوم بشرح الفكرة ، وكثيرا ما يجئ الرسم محتفظا بمسافة كبيرة بينه وبين طبيعة القفشة او النكتة، لانه مرسوم من الخارج ، من الذهن ، حتى ليبدو احيانا كان الرسام خواجة يريد إظهار قدرته على فهم الواقع المصرى . وما هكذا حجازى ، إنما هو – وهو يعنى رسومه – وجه مصرى خالص بدماء مصرية صرفة ومزاج مصرى قلبا وقالبا.

الفلاح المصرى عنده – مثلا مثلا – ليس مجرد جلباب وطاقية او زعبوط ، وشارب يقف عليه الصقر ، وبلغة صفراء فى قدميه ، وملامح وجه خشنة مشوهة التقاطيع ، ليس مجرد هذا المظهر الساذج الذى داب على نقله الرسامون الذين هم اصداء اصوات وليسوا اصواتا ، بمعنى انهم يكتفون بإعادة صياغة الفكرة السائدة بين الرسامين عن الفلاح ، لا ، إنما الفلاح عنده محتوى اجتماعى وثقافى ونفسى ينضح على مظهره ، فى ذوق اللبس ، فى تفاصيل الزى ، فى ملامح الوجه، فى العينين ، فى الوقفة أو القعدة او المشية ، فى كلامه ، بل إنك ستعرف لاول وهلة ان هذا الشخص او ذاك فلاح حتى وإن كان يرتدى بذلة فاخرة من سان مايكل .. ذلك لان الرسام رسم الروح ، الجوهر ، الإحساس .

وإذا كانت الصورة عند غيره من الرسامين – فى احسن حالاتها – ترجمة لفكرة سواء كانت مقترحة عليهم او من بنات افكارهم ، فإن الصورة الفنية عند حجازى هى الفكرة نفسها وقد دبت فيها فتحولت إلى ناس ومواقف وحوارات ولمسات جمالية ولمحات نيرة . الفكرة





تصعد إلى رأسه من قلبه ، بكل زخمها الواقعى ، سخنة كالخبز الطازج الطالع لتوه من الفرن - تصعد الفكرة من قلبه إلى رأسه كصورة فى الاساس ، كمشاعر وأحاسيس ومواقف ، كمشهد مثير ، وأثناء تجسيد الصورة الفنية تتجسد الفكرة التى ربما كانت فى الأصل مجرد خاطر داعب فى قلبه مخزونه الشعورى المرتبط بمخزون بصرى حياتى.

فهو فى الأصل رسام مصور أولا وقبل كل شئ ، لم يخطر بباله أن يقتحم ميدان الكاريكاتور . هو ، وأنا ، بلديات ، وقد كان من حسن حظى أن عرفته من خلال رسومه وهو طالب فى المدرسة الثانوية الأحمدية بطنطا - التى كانت عاصمة لقريتنا قبل أن تنتقل تبعية قريتنا إلى كفر الشيخ وظلت هى عاصمة العالم كله بالنسبة لنا، وكان زميله وصديقه الحميم اسحاق قلاده من قريتنا ومن أصدقائى، وكان يكتب القصة القصيرة والرواية . وكان حجازى يرسمها له.. وحينما شاهدت رسومه التصويرية التى جسدت كل شخصيات رواية (عودة السجين) لإسحاق قلادة خيل لى أنها بريشة واحد من كبار المصورين البارعين فى الرسم بالحبر الشينى ، وحينما تمرد حجازى على واقعه ودراسته وانطلق إلى القاهرة برفقة صديقه اسحاق كانت أمنيته أن يعمل رساما صحفيا يرسم الموتيفات والشخصيات.

ولأنه ممتلئ بالحياة ، ولأن موهبته المبكرة كانت التصوير الذى حفزه لفتح عينيه على تفاصيل الحياة ، ولأن الفكرة تكتمل عبر الصورة الفنية ، ولأن الصورة الفنية تنبع من قلبه ، فإنها تجئ شعرا خالصا ، شعرا مرئيا ، ترى العين فى مكونات الصورة الفنية كثيرا من التفاصيل الشعورية التى ترد الذاكرة إلى ألوان من الحياة وعديد من المواقف والذكريات الحميمة جدا بالنسبة للمتلقى ، فأنت ترى فى الصورة كثيرا من جوهر حياتك ، من تجاربك ، ترى انعكاسا لبيتك ، بيت خالتك ، بيت جارك ، مدرستك ، حارتك . تفاصيل الصورة - التى يحرص على إبرازها بدقة - هى فى الواقع مفردات شعرية بكل المعانى . وقراء حجازى يدركون لاشك ولعه بالشعر عامة ، كقارئ

متذوق له . أما كرسام ، فإن رسومه لقصائد كل من فؤاد حداد وفؤاد قاعود هى فى الواقع قصائد إضافية ، ليست أصداء لهذه القصائد بل عملا موازيا لها ، فأن ترى رجلا ثريا مرفها يجلس فوق عراجين البلح فى أعلى نخلة عملاقة ، والفلاح من تحتها ينظر فى هذه التفصيلة فى ذهول فاغر الفم يعكس طيبة قلب ونقاء سريرة ، وأن ترى فلاحا يتأبط سفطا مليئا بالنجوم ، فهذا لا يكون إلا شعرا مرئيا يخاطب أعمق أعماق الشعور .

وثمة سمة بارزة فى حجازى ، هو طول التعليقات فى بعض الصور ، حتى يبلغ التعليق أحيانا فقرة كلامية كاملة ، مرد هذا ليس نقصا فى بلاغة الصورة ولا عجزا لها عن الإفصاح بحيث أنها احتاجت لتعليق من خارجها ، كما قد يظن البعض ، وإنما الواقع أن الفكرة عند حجازى - كمتأمل أصيل ، وكمهموم بالواقع هما حقيقيا - كثيرا ما تكون - حسب احساسه بها - أقوى من أى رسم ومن أى صورة فنية . ومع ذلك فإن التعليق عند حجازى - مهما طال - يظل جزءا لا يتجزأ من الصورة الفنية المرسومة بصدق وأمانة مع الواقع الذى أفرزها ، يظل نابعا منها ، ولا أقول مكملا لها ، بل لعلى أقول إضافة إليها . ومن ناحية أخرى فإن التعليق نفسه يحفل بصور كلامية فاتنة ، إنه الجانب الذى لا تستطيع الريشة استنطاقه بالخطوط والظلال والألوان . ورغم أنها كثيرا ما يكون لها استقلاليتها التأملية - كصورة مكتوبة - فإنها لا يمكن فصلها عن الصورة الفنية المرسومة .

فوق ذلك فحجازى ليس مجرد رسام موهوب يمتع العين بصوره الفنية والذهن بتأملاته وأفكاره النيرة ، إنما هو صاحب رأى محدد ، واضح وصريح ، سخن وحاد . فهو بادئ ذى بدء نأى بنفسه عن كل التيارات والمذاهب والشلل ، فأصبح تيارا قائما بذاته ، ومدرسة متنقلة ، وحزبا ، ظل نسيجا وحده . فرؤيته الفنية خالصة لوجه الفن وحده ، وفكره التأملى خالص لوجه الحق وحده .





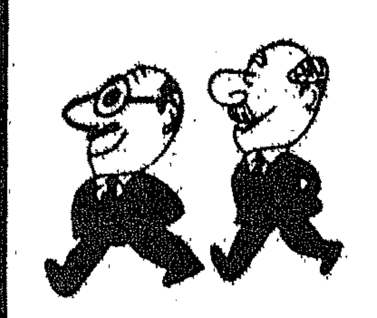
حجازى .. ورصيد الشجن



تمتلىء الحياة بعدد وافر من الفنانين فى شتى المجالات، يملأون علينا الدنيا، كل فى مجاله، تصادفنا أعمالهم الكبيرة متقنة الصنع والحبكة والبلاغة والثقافة، ورغم استمتاعنا بها، نخرج ظمأى لأن شيئا ما لا دخل للفنان فيه غير موجود .. ولكن عدداً قليلاً من هؤلاء يمتلك هذا السر : شيئاً لا دخل للمعرفة فيه ولا للشعارات والنوايا الحسنة.

وهم طوال الوقت قليلون للغاية، متوهجون، نافذون، مستقبليون شفافون . ومن هؤلاء نجد مثلا يوسف إدريس فى فن القصة وصلاح جاهين فى الشعر ومحمد القصبجى فى الموسيقى وحجازى فى فن الكاريكاتور والذى صدر كتابه الأنيق أو ديوانه المختار والذى تأخر كثيراً وصدر عن المركز المصرى العربى وأعده وقدم له بحماس ومحبة محمد بغدادى . وضم عدداً ليس قليلا من انتاج حجازى خلال أكثر من ثلاثين عاما .

نحن أمام فنان من طراز خاص، يمتلك عينا بريئة طوال الوقت



وزاداً من البساطة والرشاقة وخفة الظل والشجن والبداهة . أمام كاريكاتور لا يلبس قبعة، مصرى جداً، بعيد عن قاموس المثقفين الثقيل، لا يقف عن حدود «الافيه العالى» أو التعليق الذى يحكمه المنطق، ولكنه يتجاوز الموقف إلى أفق انسانى أوسع .. قد يبدو احيانا عبثياً، ولكنه قادر على تفجير ينابيع الضحك من العمق، بحيث تطفو الابتسامة على الشفاه خفيفة رائقة .

مثلا : نجد شابا مع حبيبته فى «حالة» غرام وفى جو رومانسى أسطورى ويقول لها : انت عارفه ان مرتب خريج الجامعة مش ممكن يفتح بيت، عشان كده أول ما يوصلنى جواب التعيين وأتوظف ضرورى نسيب بعض ! أو رجلين خليجيين يقول أحدهما للآخر : طبعاً صدام حسين هو الديكتاتور الوحيد فى العالم العربى، بدليل أن القوات الأجنبية محاصراه عشان تضربه، ومحاصرانا عشان ما تضربناش ! أو عندما تسأل امرأة زوجها الذى يقرأ جريدة: العرب كام مليون فى عين العدو ؟ فيجيب عليها : كتير، لكن مش فى عين العدو ! ..

والأمثلة كثيرة جداً ....

حجازى لا يصنع كاريكاتوراً سياسياً بالمعنى المألوف، ولا يجيب على أسئلة كبرى .. ولكنه يطرح البديهيات على مستوى أعمق يحمل روحاً شعرياً غائماً، ولكنه موجع رغم الابتسامة التى يصنعها . أتخيل حجازى وأنا أقلب الصفحات، انه من زمن آخر، أكثر نقاءً ، يلبس عباءةً صوفىّ لا تدهشه الأحداث العظيمة ، ولكنه يبتسم تجاهها بمرارة.. وينظر إليها وإلينا بشفقة ورحمة .

نحن أمام فنان يمتلك قلباً وروحاً غير التى نعرف .. ورصيدا من الحب والرحمة وحب الحياة وتراث الشجن المصرى المقطر .

● ابراهيم داود

كاسيت راغب علامة والأغنية الراقصة


راغب علامة

مع تينور الغناء اللبنانى راغب علامة، وبدخوله إلى الساحة المزدحمة بممارسات الغناء العربى فى القاهرة ، كان لنا ان نتوقع ماحدث لمذاقنا من الاتجاهات اللبنانية المعاصرة فى تجديد شكل ومحتوى الغناء بعنصرى الانعاش الايقاعى والاستخدام الاوركسرالى وهو تغيير من شأن النقد التخصصى أن يتناوله بمعيار الاكمل وبمدى مافيه من مواكبة روح العصر ومن كفاءة التعبير بلغة موسيقية عربية متكاملة الأجرومية ولها بديعها وبيانها الأوركسترالى .

لكن السائد ــ وكالعادة ـ أن حدوث أى تقدم فكرى أو فنى أو علمى يستجد ويعمل بطبيعته على تحريك مياه الموسيقى الراكدة يتعرض ـ ولايزال !! ـ لهوجة من صياحات الرفض والتلسين ، وعلى الأخص ممن يفاجأون به ، أو من الساهين عن حركة التقدم ، وممن يتشبثون عمالا على بطال بأوتاد الثوابت والجوامد ، ثم يستمرون لفترة تطول أو تقصر حتى تنجلى لهم الأمور على هدى من الوعى والافاقة .

وإذا كان واقع الحال فى فترتنا يتضمن الآن حمولة لها وزنها من شخصيات قد تخصصت فى صنع التلسين على التقدم الموسيقى العربى لله فى لله ، فانهم فى الغالب ممن وطنوا انفسهم على تداول وتناول ونشر نوع الأغذية النغمية من تعابير الترنم برقاد السهاد ، ونهنهات البعاد ، والتلذذ كل التلذذ من عذابات الحبيب الشارد ، والاكتفاء من كل الموسيقى ـ بما هى الموسيقى ـ بصنف من الايقاعات الروماتيزمية والألحان التشاؤبية التى تحلق بمدمنى تناولها فى تيه واسع من التبلد الفيزيقى والاجتماعى !!

غير أن النقد التخصصى هو الذى سيعطينا هنا وفى المقابل قائمة من العوامل الفعالة التى أسهمت فى التنشئة الموسيقية اللبنانية لراغب علامة ، والتى ذكرتها لنا الدكتورة سمحة الخولى فى حديثها العلمى عن دور لبنان الشقيق فى «قومية موسيقى القرن العشرين بعالم المعرفة رقم ١٦٢» عندما قالت :

١ ـ إن حصيلة القوام الثقافى للبنان الشقيق تتضمن عناصر فينيقية واغريقية وبيزنطية إلى جانب العربية ، وهى التى جعلته أكثر استعداداً للانفتاح على الغرب ، وعلى التبكير فى افادة حياته الموسيقية وتنميتها مبكرا بالمناهج والتقنيات والأدوات والمؤسسات بدءا من سنة ١٩١٠ وحتى الآن طبعا !!

٢ ـ وإن معاهد الموسيقي وكلياتها فى بيروت ، وبما اشتملت عليه من اقسام شرقية وغربية ، قد نجحت بدءا من سنة ١٩١٠ وحتى الآن ايضا فى تخريج دفعات من كفاءات العزف والغناء والتأليف والقيادة بعضهم حاز الجوائز الدولية ، والبعض الآخر تمكن من ان يشغل مراكز التخصص المرموق فى اوركسترات واوبرات اوروبا وامريكا .

٣ ـ إن كل محليات النغم العربى التقليدي والدارج والفولكلورى للبنان ـ رقصا او غناء او عزفا ـ قد تمتع تماما بمداومة من خبرات تجديدها فى قوالب اوركسترالية عصرية ومنها الغناء على وجه التوكيد .

٤ ـ إن مداومة الإقامة السنوية لمهرجان بعلبك الدولى تسهم ولاتزال فى اثراء مختلف الفروع للحياة الموسيقية المتجددة والتى يتقدم فى رعايتها فنانو الغناء العربى والعزف بانتاجياتهم المتجددة أيضا ، وبدءا من فولكلوريات «الدبكة» الى روائع الأغانى والمسرحيات الغنائية الرحبانية فما فوق ، وسنويا !!

وإذن فسوف لايكون علينا بعد إلا استعراض ماجاء به التينور راغب علامة الى ساحة الغناء العربى فى القاهرة من تجديدات فى ثنايا البوماته الثلاثة التى سجلها فى الأعوام ١٩٩١، ١٩٩٣، ١٩٩٤، وهى على التوالى بعناوين «قلبى عشقها» ، «ياحياتى» ، «توأم روحى» وكلها من أول جولة سمعية تفصح لنا عن الدلالات العصرية الآتية :

ـ سيادة وتوكيد التأنق الايقاعى بالذات فى الأغانى والعمل على تطعيمه بالتصفيقات البهيجة لجماعة الترديد الكورالى الى جانب تلوينه بالملائم من روح النماذج الراقصة عالميا ومحليا كالتانجو والفوكس فى النوعية الأولى ، او من المحليات الخليجية والمصرية والشامية ، وبشكل غير مسبوق يمكن أن يشهد له بالتخصص فى لون الأغنية الراقصة !!

ـ اتضاح خلو تعبيراته من سلبيات التلكؤ على حرف او كلمة ابتغاء التطرف التطريبى، واكتفاؤه بدلا من ذلك بضبط وربط انطلاقه الغنائى فى مهمة التوصيل الأمين لحيوية ورشاقة النص إلى سمع المتلقى طازجا ومباشرا ، وبكامل حمولته من النظم اللغوى وغطاء النغمى ، وبهذا ـ وفيما أراه ـ قد تمكن جيدا من ذاكرة الجماهير الواسعة مباشرة وبشكل مكثف .

● الحرص على حسن اختياره لكفاءات الملحنين وشعراء النظم طبعا - ولا اقول «كل» الموزعين !!- فى قدرات تفصيل لون النغم على مقياس وقدود الكلام ، وفى تخديم المنظور الاوركسترالى والاته لتوضيح عمق المعانى بمراحل السياق ، وبالعمل على انتقاء فنانى العزف من مستويات القمة ، وكان بودى أن ادرج «كل» الموزعين لولا جنوح بعضهم الى تغريب و«برنطة» المقدمات فى باصات الايقاع لأغنية «ياحياتى» وبكل قرقرة الخوار الذى لا معنى له من آلة «الكى بورد» او بالزعانف الأوروبية فى تنغيم مقدمة أغنية «لا ارجوك» ولكن مابيد النقد حيلة فى هذا بالذات !!

● ويتضح اخيرا مدى الاهتمام بإعطاء أدوار من العزف التأثيرى المناسب لآلاتنا المحلية مثل الكولة، وعلى الأخص بامكانات استخدام تصبيع «الدوبل كورد» لآلة القانون وبالأسلوب الذى ابتكرته الأستاذة نينا بختنّصر لتطوير اداء هذه الآلة إلى مستوى الأداء الهارمونى فى لبنان، وهذا إلى جانب الأدوار التى تفاوتت لياقتها لآلات مثل الاكورديون والكسفون تينور والأجراس المنغومة والكلارنيت، ولعل براعم الأغنية. الراقصة لراغب علامة تنمو وتتخلص فى مستقبل أيامها من مثل هذه الصغائر .

● فرج العنترى

الصــوت المستعــار


عبد الحليم حافظ

لولا الفراغ الهائل الذى تشهده الساحة الغنائية فى مصر الآن ماظهر صوت يدعى راغب علامة ، هذا الصوت الذى لا جمال فيه ولا عمق ولا حساسية .. ولكن كيف أصبح نجما فى مصر؟ الأمر واضح تماما ، إن أى واحد يمكن أن يصبح نجما فى مصر ، ذلك أن الجمهور الحالى فى مصر جمهور طيب واسع الصدر.. وجمهور راغب علامة وأضرابه ليس هو الشعب المصرى، انما هو أحد الهوامش الهشة ، من نفر لاشروط له ولاقدرة على التذوق ، وان كان يملك القدرة على دفع اثمان التذاكر والأشرطة .. ونجومية راغب علامة تعتبر ظاهرة مؤقتة وغير اصيلة كما أنها صنيعة الدعاية الناجحة التى تحسب المصروف طبقا للعائد . هو صوت مستعار ، دعائى ، مؤقت ، يشبه المناديل الورقية التى تؤدى غرضها وتنتهى ولايمكن الاحتفاظ بها بعد ذلك ، فانت تسمع راغب علامة وتلقى به ، لايستقر فى اذنيك بعد سكوته دقيقة واحدة .. العجيب أن هناك من يحاول مقارنته هو وعمرو دياب بفريد الاطرش وعبد الحليم حافظ ، ولكن العجب يزول اذا عرفنا أن مثل هذه المقارنات هى جزء من الدعاية المدفوعة الأجر .

● خ . ش

الهامش الأول والأخير

بقلم: د. سيد حامد النساج

تفضل الأستاذ مصطفى نبيل رئيس تحرير مجلة (الهلال) مشكوراً بالموافقة على نشر موضوعات متصلة حول القصة القصيرة المصرية . ونوّه فى مقدمة الموضوع الأول بأن هذه الموضوعات جزء من دراسة مطولة . وأن هذا الجزء يتناول النتاج القصصى الذى نشر طوال الستينيات . وأخذت الموضوعات طريقها الى القارىء اعتباراً من عدد يوليو ١٩٩٢ وحتى عدد نوفمبر ١٩٩٤. وأظن أنه - طوال فترة النشر - واجه تساؤلات ومناقشات، شغلت وقته، وربما أرهقته .

ومعروف أننا فى البحوث والدراسات نحرص على تسجيل مصادرنا ومراجعنا وتعليقاتنا، فى هوامش الصفحات أولاً بأول . لكن طبيعة المجلة، وحجمها، قد لا يسمحان بهذا فى كل الأحوال . وإن كان هذا لم يمنع اثبات كثير من المراجع، والمصادر، والآراء، فى متن الموضوع . فقد كان الهدف هو توصيل الفكر، والكشف عن الأصول، ومناقشة الثوابت والكليات التى يخشى كثيرون النظر إليها والاقتراب منها . أما الفروع، والجزئيات، والآراء الخاطفة التى قد تعن لهذا أو لتلك، فى لحظة القراءة العجلى، فإنه من الممكن ترحيلها، وإرجاء الرد عليها، بعد أن ينتهى النشر جميعاً، بحيث يكون الموضوع كله : مادة، ومنهجاً، ومصادر، وآراء، وخطة، تحت نظر من يريد مناقشته . وهذا هو ما أخذت به . فقد صدر الكتاب - الآن - بعنوان (أصوات فى القصة القصيرة المصرية) مما جعلنى أتوقف عن نشر باقى فصوله، وأدون - هنا - ملاحظاتى على ما أثير حول بعض موضوعاته، فى هذا الهامش الوحيد .

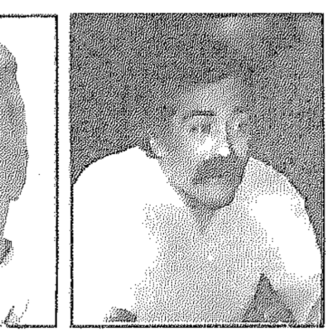
(١) على أثر نشر ثلاثة موضوعات حول عدد معين من الكتاب، دون غيرهم، ودون انتظار لما سوف يعالج بعدئذ، وبلا نظر فيما كتب قبلهم، كتبت الدكتورة رضوى عاشور : (كتاب الستينيات وبديل الخطاب السائد) معلقة على الأعداد الثلاثة التى تناولت كلاً من : بهاء طاهر، ومحمد البساطى وابراهيم أصلان . وزعمت أنى أقدم قراءة للقصة القصيرة

المصرية فى الستينيات ممثلة فى إنتاج هؤلاء الثلاثة ليس غير(!!!) . إلى غير ذلك مما شغل ست صفحات (٩٦:١٠١) .

والظاهر أن ذاكرة بعض زملائنا لم تعد تحتفظ بشىء مما تقرأ . وكنت أعتقد أن مقدمة الدراسة، ستكون ماثلة فى ذهن من يريد مناقشتها كاملة، أو تناول أى جزء منها، باعتبارها أساساً فى المنهج، ومنطلقاً للرؤية، وخطة للبحث . ولا أريد إعادة ما أثبتته المقدمة العامة، والمقدمة الخاصة بهذا القسم الذى لا يتناول «الثلاثة» وحدهم، وإنما يدرس مجيد طوبيا، وعبد الحكيم قاسم، ويحيى الطاهر عبد الله .

ومن ثم فإنه إزاء كثير من المسائل المنهجية المعروفة، يصبح الإلمام بالموضوع كاملاً، والانتظار حتى ينتهى النشر، أمراً موضوعياً . أما التقاط جزئيات بعينها، وفصلها عما قبلها وعما بعدها، والإشارة إلى عدد محدد، والانتهاء إلى «أحكام» معينة، فإن ذلك كله قد يصل بنا إلى أن «المنهجية» و «الموضوعية» و «العلمية» لا انتظار لتحققها، ولا أمل فى وجودها . كما قد يكشف دوافع غير علمية، وقفنا عندها فى تناولنا لكتابات نقدية زائفة ومزيفة !

[ولن أعتمد هنا على حوار قصير دار بين الدكتورة وبينى، على أثر نشر مقالها، وفى أمسية رمضانية، كانت قد انتهت فيها من مناقشة رسالة للماجستير بكلية


ابراهيم أصلان محمد البساطى

الآداب جامعة عين شمس . حين سألتها : «هل اطلعت على ما كتب قبل الأعداد الثلاثة ؟! أجابت فى دهشة : وهل كان هناك شىء قبل ؟! قلت : وسيكون هناك شىء بعد» ! هذا حوار غير مكتوب . ومن الممكن إنكاره، لذا فإنى لن أعوّل عليه . وسوف أعمل على نسيانه . إذ العبرة بالمكتوب المنشور .]

تدعى الدكتورة فى خطابها النقدى الجديد أن القول الواضح : (لا تسأل عن علاقة النص والموضوع والشخصيات بالواقع المصرى) إغفال للجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية . ولو أنها اطلعت على اعداد سبتمبر ١٩٩٣، اكتوبر ١٩٩٣، نوفمبر ١٩٩٣، لتأكدت أن ادعاءها باطل . ولا أريد أن أذهب بعيداً فأقول إنها أساس من أسس المنهج . فى صفحة ١٥٠ عدد نوفمبر ١٩٩٣، ورد : (... واضعين فى الاعتبار أن النص لم يعد مجموعة متعينة من الوسائل، أو كمية ثابتة من الأشكال والألوان والأنواع، بل إن

إضفاء شرف للقيمة الفنية على موضوع أو نتاج أو فعل اجتماعى لا ينفصل عن الأنساق الأخرى السائدة فى المجتمع) .

● الشخصية المبدعة

وفى صفحة ١٥١ اعتمدنا على قول «رولان بارت» : (يكاد يكون من المستحيل مسّ الإبداع الأدبى دون التسليم بوجود علاقة ما بينه وبين شىء آخر سواه .. إن التجربة الوحيدة الخلاقة، التجربة الجذرية حقاً، هى، تلك التى تتعرض للبناء الحقيقى للمجتمع) . وقول «الكسندر روشكا» : (إن الشخصية المبدعة فى أى مجال من مجالات النشاط لا توجد خارج الإطار الاجتماعى حيث تعيش وتبدع) . وكذلك قول بياچيه وغيره ممن أكدوا أن عملية الإبداع - رغم فرديتها الظاهرة - عملية تفاعلية تحدث بين المبدع والواقع الاجتماعى للإبداع، يسبق الإبداع الفعلى، ويلازمه، ثم يعقبه .

وقلنا بالحرف الواحد : (ربما يساعد تحديد أبعاد العلاقة بين الإبداع والعامل الاجتماعى، أى بين المبدع ومجتمعه، على تفسير قصص الكتاب الذين نتناولهم فى هذا القسم) . وأكدنا على أن هذا التصور ينعكس فى مفردات النص، بدءاً من اختيار العنوان، وفقرة البداية، وانتخاب الشخصية، والزمان، والمكان، والموقف، ولغة السرد والوصف والحوار واستخدام الرمز والأسطورة والحلم .

وفى عدد سبتمبر ١٩٩٣ جاء بالنص صفحة ١٤٧ : (ومما يزيد الموقف غموضاً أنهم هم أنفسهم لم يكشفوا عن موقفهم السياسى، ورؤيتهم الاجتماعية، وعقيدتهم الفكرية، والقضية التى تشغل فكرهم، وأى القوى ينحازون إليها .) ثم فى ذات الصفحة : (الخوف من الإفصاح فى وعى، شل القدرة على التفكير، فلم تحمل كثير من القصص فكراً . والخوف من الانحياز السياسى أو العقدى أو الاجتماعى، أصاب الشخصية بالضعف والتردد والسلبية، والوقوف عن الحركة أو التقدم إلى أمام . كما دفع إلى الابتعاد عن الواقع، إيثاراً للسلامة والأمن) .

وفى عدد أكتوبر ١٩٩٣ صفحة ١٤٦، جاءت هذه الجملة عن اثنين ممن اهتمت بهم : (وقضايا الناس، وهموم المطحونين، وتناقضات الواقع الاجتماعى والاقتصادى، مسائل لا تشغل البال وكأنها لا تهم فى نظرهما) .

هل كان لزاما أن نورد كل هذه الأقوال ؟ ولِمَ لَمْ يفكر «الدفاع» فى الإلمام بكل الملابسات المحيطة بالقضية، وبخاصة أن مكانها وزمانها ليسا بعيدين . فالمكان هو «الهلال» . والزمان هو نفس الشهر الذى تضمن موضوعاً عن بهاء طاهر، والشهرين السابقين . ثم ألم يرد على الخاطر - أبداً - أن فى «اللغة» ما يسمى الاستفهام الاستنكارى ؟!

ولنا الحق - بعد - أن نسأل الدكتورة «علانية» هذه المرة : من قال إنى أتحدث عن

«جيل» ؟ ومن ذا الذى أوهم بأنى أقدم «قراءة» ؟ ومن هذا الذى فهم أنى مثلت للقصة القصيرة فى الستينيات بإنتاج ثلاثة فقط من كتابها ؟ ومن أى مصدر جاءت هذه الادعاءات ؟! أريد «جملة» واحدة تكفى للإجابة ! وهل هناك نص يعلن - كما كتبت الأستاذة - (إن هذا الجيل لم يأت جديداً، بل فشل فى إبداع فن ذى قيمة، فلا موضوع، لا صراع، لا فكرة، لا قضية، لا حوار، وكتابه - أى كتاب هذا الجيل - لا يستشعرون دور الكلمة، مترددين (!!) ، خائفين (!!) ، فكراً وفناً، موضوعاً وشكلاً). ومن واقع «النصوص» التى لم تقرأ، ويرجى الرجوع إليها بموضوعية :

أولاً: هذه الفقرة ملفقة . وهى - واقعياً- تفتقد الدقة . كما أنها - علمياً - خلت من الأمانة . فثمة كلمة من هنا، وأخرى من هناك، وثالثة خاصة بكاتب ما، ورابعة فى موضوع مختلف . قد يصف آحاد هذا الأمر بأنه «تزوير» . وقد يصوره بعضهم بأنه «خلط» متعمد، فى بناءٍ فسدت مواده . ومن ثم فإن انهياره حتمى.

ثانياً : هل تناول «ثلاثة» من بين عشرات الكتاب، يعد تناولاً لجيل كامل، وكتاب فشلوا فى إبداع فن ذى قيمة ؟ فمن يتعرض للثلاثة كأنما قد نقد الناس جميعاً. هل هم «كل» كتاب الفترة ؟ هل فى الحكم على «آحاد» اتهام للجميع؟ ما هذا ؟



محمد طوبيا — يحيى الطاهر عبد الله

ثالثاً : ما القول فيما كتب عن محمد حافظ رجب، وعز الدين نجيب، وأحمد الشيخ، وأحمد هاشم الشريف، وضياء الشرقاوى ؟ هل تفضلت الأستاذة فانتظرت حتى تقرأ الرأى فى صبرى موسى، ومحمد كمال محمد، وصبرى العسكرى، وبدر نشأت، وأحمد نوح، ومحمد سالم، وعبد المنعم سليم، وعبد السميع عبد الله، وأحمد عادل، وفاروق منيب، وفى قصص عدد من الكاتبات ؟

رابعاً : كيف تقرأ سيادتها النص الموجود فى صفحة ١٥٠ عدد نوفمبر ١٩٩٣، فى أول فقرة خاصة ببهاء طاهر : (... ذكرنا فيما سبق أننا سوف نتخذ النصوص القصصية ذاتها مصدراً فى محاولاتنا الاقتراب من العوالم الفنية لكتاب هذا الاتجاه، كشفاً للقيمة الحقيقية لنتاجهم، وتحديداً لدورهم) . وكيف تفهم هذا النصّ الوارد فى صفحة ١٤٤ عدد سبتمبر ١٩٩٣ (... وثمة كتاب يمكن أن يتخذوا ممثلين لهذا التيار (وليس لجيل

الستينيات) الذى نحن بصدده) . ونص آخر : (ومع التسليم بوجود بعض ملامح فنية فارقة فى النتاج القصصى لدى أصحاب هذا «الصوت» ، فإن العناصر «الجامعة» أغلب وأبين) . وفى صفحة ١٤٦ : (ولعل هذه الملاحظة عند أصحاب هذا التيار أو «الصوت» القصصى نبعت من موقفهم الوسط، الذى لا ينحاز بصراحة ووضوح، لفن أو لفكر أو لاتجاه أو لموضوع أو لقضية) . أرجو تأمل هذا النص، والنظر فيه بدقة، والمقارنة بينه وبين الصيغة التى اصطنعت له، أو إن شئت فقل : عملية التشويه التى أجريت له . الحكم، إذن على أصحاب تيار بعينه، أو صوت بذاته، أو اتجاه محدد . مع الحرص على استخدام «قد» و «ربما» ، والابتعاد عن استخدام كلمة «جيل» و «كل» و «فشل» و «هذا الجيل» . ثم التأكيد على وجود ملامح فارقة وأستأذن القارىء - لا صاحبة الخطاب النقدى الجيد - فى قراءة هذا القول - صفحة ١٤٣ فى نفس العدد : (... وإن كنا نلاحظ أن ذلك قد حدث بدرجات متفاوتة . إذ إن من بين أصحاب هذا «الصوت الخافت» وذلك الإبداع الوسط، من تتيح قصصه القصيرة فرصة الوقوف عندها) . وليقل لى ماذا يفهم - القارىء - من هذا القول المسجل فى عدد أكتوبر ١٩٩٣ ص١٤٩ ، (أيا ما كان الأمر فإن المنابع الثقافية لهؤلاء الكتاب معروفة . وإن مساحة التجديد فى قصصهم محدودة للغاية) . ما معنى هذا ؟ ألم تكن هذه الآراء كافية للمناقشة ؟ دون حاجة إلى التلفيق المتعمد، والخلط المكشوف، مما قد يعد تزويراً وابتعاداً عن الموضوعية !

● عبارات جاهزة !

وهل يعتبر تلخيص «قصة قصيرة واحدة» لكاتب له عدد من المجموعات القصصية المطبوعة، وعدد آخر من القصص المنشورة فى الصحف والمجلات، عملاً نقدياً يؤهل إلى إطلاق أحكام ما أنزل الله بها من سلطان، ليس على كاتب واحد فقط، وإنما على «ثلاثة» بأعيانهم ؟! . وهى أحكام قرأناها - طويلا - لدى من تحدثوا عن محمود تيمور، ويحيى حقى، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وغيرهم من كتاب القصة والرواية والمسرح والشعر . إنها عبارات «جاهزة» ، لا تبين عن تميز الكاتب موضوع «الدفاع» . لأنها لم تستند الى منهج . ولم تأت نتيجة إخضاع «كل» الإنتاج للتحليل . وإنما جاءت تعليقاً على «قصة قصيرة واحدة» . وحتى يكون الحكم بالجدة مقبولاً وموضوعياً، ينبغى أن يستند الى دراسة أعمال الكتاب المعاصرين لمن نحكم له، وفى ضوء معرفة بتطور فن القصة القصيرة منذ نشأته فى أدبنا . فمعنى أن يأتى بعد وعى وإحاطة بجميع النصوص الخاصة بالكاتب ، وبكل النصوص المتعلقة بالكتاب الآخرين . اكتفت الدكتورة فى «دفاعها» بتلخيص قصة (بندول من نحاس) لابراهيم أصلان ، وقصة (بائع الجمال) لمحمد البساطى ، وقصة

(بالأمس حلمت بك) لبهاء طاهر .

(٢) فى عدد يونيو ١٩٩٤ نشرت المجلة مقالاً بعنوان (هزيمة يونيو والقصة القصيرة) لابراهيم فتحى . وكأن «الحبكة» الفنية اقتضت أنى يجىء النشر فى ذكرى الخامس من يونيو ، واستلزمت دواعى «الدفاع» أن يختار العنوان على هذا النحو حتى لا يبدو القصد، لكن هذه الجملة تفضح كل ذلك : (ولابد أن تعجز عدسة ضعيفة مثل عدسة الواقعية الانطباعية عن رؤية ماذا تقول قصة لأصلان أو البساطى أو لبهاء طاهر ص١٥٣ . وحتى لا يبدو أنه مكلف «بالدفاع» عن «الثلاثة» فقط، استخدم خبرته الطويلة فى الاشتغال بالانحياز النقدى ، كى يخفى (١) عدم اطلاعه على الدراسة كلها . بل عدم توفيقه فى الحصول على الأعداد التى نشرت فيها الموضوعات الثلاثة التى قرأها غيره.



(٢) نقده الزائف وأحكامه السريعة .

(٣) تعصبه لأشخاص محددين . فما الذى فعله ؟

أولاً : أدار مقالته حول كتاب لى صدر عام ١٩٧٨ بعنوان (اتجاهات القصة المصرية القصيرة) . كان رسالة للدكتوراة نوقشت فى ١٩٧٠ . يتناول مرحلة، وكتاباً، وإنتاجاً فى القصة القصيرة، نشر فى الفترة بين ١٩٣٣ - ١٩٦١ . لم يقف الكاتب عند أحد ممن أراد «الدفاع» الموتور الحديث عنهم، ولم يتعرض لهزيمة



جمال الغيطانى — بهاء طاهر

يونيو قط . ومنذ الكلمات الأولى فى «مذكرته» ، بدا أنه يستهدف سب وتجريح الدكتور النساج من خلال الكتاب الوحيد الذى قرأه له . انتظر ستة عشر عاماً وأرجأ هجومه حتى جاءه «الطلب» فلبى النداء .

ثانياً : أخذ يراوغ فى بعض الفقر ليقف عند مصطلحات بعينها استخدمت فى ذلك الكتاب ، مثل «الواقعية الانحيازية» و«الواقعية الشمولية» و«الواقعية الانطباعية» . ولم يفطن الى أن الكتاب الذى بين يديه هو الجزء التطبيقى ، أما الجزء النظرى الذى يحدد مفهوم المصطلح ويعرف السمات فإنه تمثل فى فصلين آخرين من الرسالة طبعا فى كتاب عنوانه (فى الرومانسية والواقعية) ١٩٨٢ . فكان لزاما أن يناقش المصطلح من خلال النظر فى «النص» الذى يتناوله وبالرغم من هذا فإنه - حتى الآن - بعيد عن «القضية» التى يتهيأ «للدفاع» عنها .

ثالثاً : لو أنه نظر - بموضوعية وصدق

- فيما نشرته الهلال من مقالات لتبين بلا جهد وبدون التواء - أن الدراسة رفضت ربط محاولات التجديد فى القصة القصيرة، بما حدث فى يونيو ١٩٦٧ وناقشت آراء من قالوا بذلك ، ووقفت عند بعض النصوص المنشورة فى ١٩٦١ وفى ١٩٦٤ ووجدت فيها ملامح جديدة قبل يونيو ١٩٦٧ .

رابعاً : أخذ يذكر أسماء بعض الكتاب - ذراً للرماد فى العيون - حتى يوارى قصده المعروف ، مثل عبد العال الحمامصى وسعيد الكفراوى وجمال الغيطانى ويوسف القعيد وجميل عطية ابراهيم، ثم محمد حافظ رجب وأحمد هاشم الشريف ومجيد طوبيا. ولم يشر الى أية قصة للحمامصى والكفراوى والقعيد ، تكشف عن اتجاههم الفنى أو التجديد فى الشكل والمضمون أو التأثر بهزيمة يونيو ١٩٦٧ . كما أنه لم يناقش ما كتبناه عن : محمد حافظ رجب، أحمد هاشم الشريف،مجيد طوبيا .

خامساً : أعاد صاحب المقال - فى يونيو ١٩٩٤ - مقالاً كان قد نشره فى العدد الخاص بالقصة القصيرة المعاصرة، من مجلة (جاليرى ١٩٦٨) الصادر فى ابريل ١٩٦٩ عنوانه (ملامح مشتركة فى الإنتاج القصصى الجديد) صفحات ١١٠، ١١١، ١١٢ ، ١١٣، ١١٤ . مضيفاً اليه بعض ما كتبه غالب هلسا فى ذات العدد ، الصفحات من ١١٥:١٢٥ تحت عنوان (الأدب الجديد ملامح واتجاهات) عن بهاء طاهر وأحمد هاشم الشريف ويحيى الطاهر عبد الله . والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنه فيما كتبه منذ ربع قرن (١٩٦٩) تحدث عن نجيب محفوظ فى مجموعته (تحت المظلة) ص١١٤ وهو ما نجده فيما هو منشور منسوباً اليه سنة ١٩٩٤ ص١٥١ حيث يقول : (ونجد شبيهاً لعالم تلك القصص القصيرة المحفوظية عند كتاب الستينيات من حيث الجو الكابوسى وطرح المسلمات للتساؤل وإبراز المفارقات) .

لا أظن أن بضاعة الكاتب قد نفقت، ولا أعتقد أن قدرته على المتابعة قد أصابها وهن وضعف. وإن كنت واثقا فى وعيه بأن القارئ قادر على جلاء الدوافع الخفية، وبيان مواطن التزييف والافتعال، ومن ثم فإنه قادر على تحديد الجديد فيما يكتبه الكاتبون، ورفض الأثواب القديمة الباهتة، وإن ازدحمت بطوابع وشعارات «الحداثة» و«العصرية» و«الآنية». البضاعة القديمة المخزونة، التى أكل عليها الدهر وشرب، لها أسواق معينة . ويبقى سؤال: ما القصد؟ وما وراءه؟ وما علاقة هذا بموضوعنا؟ أو بالكتاب الذين وقفنا عندهم - جميعا - وليس الكتاب «الثلاثة» وحدهم؟! ومع ذلك فإنى مازلت متمسكا بالمصطلحات التى استخدمتها فى الكتاب الوحيد الذى اطلع عليه، وفى الكتب والبحوث الأخرى التى لم تتوافر له.

(٣) فى «أخبار الأدب» عدد ٢٤ من إبريل ١٩٩٤ «بعيدا عن غضب المنقودين ومخاوف من لم يصبهم الدور وشماتة من لم يشملهم الجيل» كما يقول عزت القمحاوى تحت عنوان (بكل أدب). كتب عما أسماه سطوة مصطلح الستينات؛ وعدم التزام فترة زمنية محددة، والاستناد إلى أحاديث صحفية للكتاب موضوع الدراسة. وأشار إلى أنى تعرضت لتجارب: محمد روميش وإبراهيم أصلان ومحمد البساطى وعبدالحكيم قاسم. وأغفل محمد حافظ رجب وأحمد الشيخ وعزالدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وضياء الشرقاوى وبهاء طاهر. ما علينا. الظاهر أن عدوى عدم المتابعة، والانحياز، قد أصابته. أما عن «سطوة مصطلح الستينيات» فلست أدرى مصدرها؟ ومن أين جاء بها؟. هل سبق لأحد أن وصف دارس العصر الجاهلى بأنه واقع تحت سطوة الجاهلية؟ أو الأموية أو العباسية؟ وما الصفة التى يوصف بها دارس الشعر فى فترة ما بين الحربين العالميتين؟ أرجو أن يساعدنا فى اختراع «سطوة» نضيفها إليهم. المسألة - هنا - تحديد للإطار الزمنى للبحث.

◎ الإلتزام بفترة زمنية

أما عن عدم التزام فترة زمنية؛ فإنها تحتاج منه إلى إعادة قراءة الأعداد الأولى، دون الثبات والانطلاق من الأعداد التى تناولت من ذكرهم؛ لوجد أن جزءا من المنهج، قد تحدد فى متابعة الكاتب الذى بدأ بنشر فى الستينيات. ومع ذلك فإنه يكتب «الآن». فليس ثمة ما يدعو إلى إغفال ما يكتبه «الآن»، حتى لا يدرس منجما. كلما أصدر عملا نقيم حوله بحثا أو دراسة، وهكذا. بل إن البحث عن «التجديد» يستلزم ربط «الآن» - إبداعا - بما سبق أن كتبه نفس المبدع ولا يخفى - بعدئذ - أن دراسة الأدب الحديث بعامة، والقصة القصيرة بخاصة، تستلزم الرجوع إلى «الصحافة» والاستناد إليها. وقد بينا ذلك. كما أن تحليل «كل» ما يصدر عن الأديب، مهم فى إلقاء الضوء على عالمه. وثمة ضرورة للاستناد إلى ما كتبه الكاتب فى غير القصة القصيرة، للإفادة منه فى التحليل والنقد، وبالذات، إذا كان هناك تأكيد للرؤية، وتثبيت لوجهة النظر فى الفن والفكر بنفس الحروف والكلمات. ولا أشك فى قدرة المشتغل بالصحافة على التفريق بين «الصحيفة» و«المجلة». إن «فصول» و«إبداع» و«الطليعة» و«المجلة» مصادرها مهمة. إن الكاتب يقصده عزت القمحاوى ولم يصرح باسمه، صاغ تجربته فى مجلة (فصول) ١٩٨٢، ثم أعاد كلماته بنصها فى العدد التاسع من السنة السادسة - سبتمبر ١٩٨٨ من مجلة (إبداع)؛ مشاركا فى ندوة موضوعها (التغير والقص). هل هذه أحاديث صحيفة؟ إنها خطاب أدبى صادر عن أديب، يؤكد منهجا وموقفا ورؤية.

و«بكل أدب»، هل أطمع ممن يجربون

الكتابة فى النقد، أن يقرأوا بعض المصادر فى أصوله، ومناهجه، وأدواته، وأسلحته، ومعارفه؟! وهل لى أن أطلب بعض كتاب القصة القصيرة البادئين، أن يجودوا فى أدواتهم الفنية، وأن يطلعوا على آثارهم العربية والعالمية، وأن يحرصوا على «التخصص» فى فن بعينه، حتى يعرفوا فيه، وأن يحذروا تأثير «الصحافة» ومستلزماتها، على لغتهم، وأفكارهم؛ وبخاصة إذا كانوا ممن يختارون عناوين مثل «التراب» و«الطين»!

(٤) وفى «أخبار الأدب» أيضا يوم السبت الموافق ١٩ من فبراير ١٩٩٤، ومن (بوابة جبر الخواطر) التى يفتحها الصديق المحبوب محمد مستجاب، وتحت عنوان (ديك للثقافة) تزاحمت للخروج بعض الكلمات التى وصفت دراسة «الهلال» حيث حشر أمام البوابة أسماء وموضوعات وأحداثا وقصائد ومؤلفات؛ بمثل ما يدس - على مائدته الجديدة - ألوانا من الطعام، لم تشهدها قصصه من قبل، ولم يعرفها أبطاله. فهو كثير الحديث عن «خروف العيد» و«الديك الرومى» «والفستق» و«الجزر» و«المشهيات»، مختلطا بذكر أسماء أصدقائه من الشعراء والصحفيين والكتاب. تجد كل ذلك محشورا فى فمه دفعة واحدة، يحاول أن يطحنه طحنا. من ذلك مثلا أنه لما كتب عن «السيد حافظ» استهواه الحديث عن «وجبة الحمام».

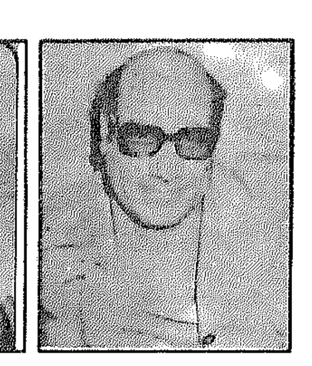
ولما كان الكلام على الطعام سنة - وهو عنده حرفة - فإن المستمع - القارئ، لا يستبين شيئا من حروف العربية وكلماتها، ومعانيها، ودلالاتها. إذ تختلط الكلمات المخنوقة عن العقائد، والقصائد، والدراسات، والقصص، والأفكار، والمواقف؛ باللقيمات؛ فيصعب المضغ، ويكون عسر الهضم. وبخاصة إذا كان المتحدث يعانى من أمراض خاصة بالصدر وضيق التنفس، شفاه الله! وكنت أظن أن محمد مستجاب لا يحسب حسابات بعضهم فيما يتعلق بالعلاقات، والمصالح، والصداقات، والمؤتمرات الداخلية. مع أنى على ثقة تامة فى زعمه المكتوب بأنه ليس ناقدا، وإنما يلوك الحديث فيه من باب (جبر الخواطر).

(٥) لن أتوقف - بطبيعة الحال - عند بعض الكتابات التى صدرت عن بعض من أسمتهم فريدة النقاش فى العدد ٤٤ - ١٥ من مايو ١٩٩٤ (صحيفة أخبار الأدب) ص٤ بـ (أدباء المقاهى الغارقين فى الصغائر والباحثين عن معركة يستخدمون فيها قدراتهم على النميمة). أولئك الذين يستكتبون بأجر معلوم (طعاما أو شرابا أو نقودا) يدورون حول الحيتان وأسماك القرش، ويتعلقون بزعانفها، ويعيشون على التمسح بها، وتهيئة الزفة الكذابة لها. ودعك من أصحاب البضاعة العفنة الفاسدة، الذين تحايلوا للإبقاء عليها، بصغار موظفى وزارة الصحة، ومخبرى الشرطة من ذوى المعاطف الصفراء والعصى الخيزران. وبالكشف عن

أوراق مدفونة تحت الأقفاص المهترئة، تبين أنها شهادات مزورة، استصدروها منذ زمان؛ بواسطة شهود مأجورين. حتى يثبتوا لمصلحة الشئون البلدية وجودهم على هذا الرصيف «الستينيات». وشغلوا بذلك عن أسراب الذباب التى اتخذت من بضاعتهم موئلا مختارا، ومحطة أخيرة.

(٦) أما الاتصالات الهاتفية فإنها لم تنقطع طوال فترة نشر الموضوعات ١٩٩٢/١٩٩٤. لكنها - مع الأسف - كانت تحمل حقدا شخصيا من أصحابها ضد من أكتب عنهم، وكأنى آخذ بالثأر لهم. ومنها ما كان يحمل قصصا وحكايات عن سلوكيات لا علاقة لها بالنقد الأدبى أو بالقصة القصيرة.. وقد أعفانى الهاتف من العبء النفسى لمثل تلك المكالمات؛ فأعلن عدم «استقباله» لأى من هذه الرسائل الصوتية، التى تعرى واقعنا الثقافى فى جانبه غير المضىء وتسد منافذ الخلق الفنى، والإبداع الصادق، والخلق الكريم. وتغلق صفحات الإيجابيات، والشخصيات المبدعة، المفكرة، الناقدة. واكتفى الهاتف بأن «يرسل» فقط، ما يشاء، لمن يشاء، وقتما يشاء.

وحقيقة الأمر أنى ما توقعت عند البدء أن يكون مثل هذا «الاستقبال» فقد كان



محمد روميش   عبد الحكيم قاسم

شغلى الشاغل هو «الإرسال» إذ ماذا يتوقع من حصاة ألقيت فى بحر هائج تتلاطم فيه الأمواج؟ المهم أن الحصاة ألقيت، والأهم أن تكون ثمة حصاة أخرى. وهى موجودة - والحمد لله - والعمل على تثقيفها قائم ومتصل؛ لنستكمل متابعة نتاجنا فى القصة القصيرة، الذى أخذ طريقه إلى النشر فى السبعينيات والثمانينيات.

(٧) ولا يسعنى فى النهاية إلا أن أشيد بموقف واحد ممن تناولتهم الدراسة من كتاب القصة القصيرة. يثق فيما يكتبه. ويقدر ما يكتبه النقاد. إنه دليل وعى أصيل بدور الكلمة، وإعتزاز قوى بكل رأى. لا يعبر إلا عن صدق مع النفس ومع الآخر: مبدعا وناقدا. يؤمن بحتمية الحوار الموضوعى والجدل النظيف. وأنه إذا خلت الساحة الأدبية من تعدد الرؤى، فلا حيوية، ولا تجديد، ولا تقدم فى الفكر والفن والأدب والنقد. وقد تمثل هذا فى الكاتب بهاء طاهر!

أطـلال أخرى

كل هـذا الحـب مـا بينكما
ثـم تنهـار الطيـور الحـائمـة
مـا الـذى يجعـل قلبـاً صخـرة
فـوق أنفـاس الأمـانى جـاثمـة
يـا فتـاة كـلُّ مـا فيهـا نـدىً
وبكـورٌ وظـلالٌ بـاسـمة
وفـراشـاتٌ ونـورٌ ضـاحـك
وحنـانٌ وظـلالٌ نـاعمـة
قسـوة الريـح عـلى قلبيكمـا
عكـرت صفـو الليـالى القـادمـة
كـدسـت غيمـاً عبـوسـاً قاتمـاً
فـوق أحـزان غـلاظ قـاتمـة
هكـذا صـار الفـتى فـى حيـرةٍ
يطـرد الشـكَّ ويبغـى ملجـأ
هـى لـم تذنـب ، ولكـن أهلـهـا
لـم يراعـوا حرمـة أو مبـدأ
أخطـأوا فـى حقـه ، فـى حقهـا
جعلـوه لا يطيـق المنشـأ
منشـأ الحلـوة قـاعـاً غـائراً
لـم يجـد فيـه الحـبيب اللـؤلـؤ

شعر : محمد محمد السنباطى

هـــى ذى تبكـــى تنـــادى حبـهـــا

وهــــو يمضـــى هــــاربـــاً ممــــا رأى

مـــا الـــذى يبقـــى لهـــا فـــى بعـــده

الليـــــــالى والســـــــراج المطفــــأ

كـــل هـــذا الحـــب مـــا بينهمـــا

وإذا البحـــــر يـــــــدك المرفــــأ

فـــى مهـــب الريـــــح كـــم عـــاطفـــة

دمـــــرت ثـــم إســـتحـــالت صــــــدأ

جــاءهـــا يبغـــى رضـــاهـــا غيـــره

أســـرعـــت تـلقـــى إليـــه غصنهـــا

أيـــن صـــار الحـــب ؟ واحيـــرتهـــا

صـــــار كالـدمعـــة تـدمـــى جفنهـــا

هـــل ستنســـى قصـــة خـــالــــدة

أم تحـــيل الشـــمـس صيـــفا لـــونهـــا

وإذا المـــاضـــى كمـــا لـــو لـــم يكـــن

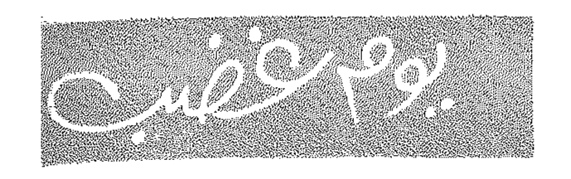
حـــرقـــة الذكـــــرى خبـــت أم إنهـــا

يـــا هـــوى كيـــف لـــه أن ينتهـــى

يـــا وريقـــــات ذوت لكنـهـــا

المـــآســـى كلهـــا تـعرفـهـــا

وعـــذابـــات الليـــالى اختـــرنهـــا



التكوين (٢)

بقلم : د. مـراد غـــالب

تحولت إلي السياسة بطلب من الفريق عزيز المصرى الذي ذهبت معه حينما عين سفيرا لمصر في برلين ، وحينما طلب منه السفر الي موسكو سفيرا لمصر عملت معه أيضا ..
وحرصت للوهلة الأولى علي تعلم اللغة الروسية . وألزمت نفسي بهذه الدراسة ، التى مكنتني فيما بعد من التعرف علي ثقافة وفكر هذا المجتمع، والتعامل مع قياداته بصبر وأناة ، وفكر ووعى كامل .

وفى بداية حياتي الدبلوماسية ، لم أكن أتصور أن يستغرقنى العمل السياسى ، ويبعدني عن مجال تخصصى كطبيب ، وكانت علاقتى بزملائى وأصدقائى فى مصر الجديدة ، هى التي وثقت صلتى بجمال عبد الناصر ومجموعة الضباط الأحرار ، كما عرفت عن قرب الفريق عزيز المصرى الذى كان يكن له الضباط الأحرار كل تقدير واحترام .

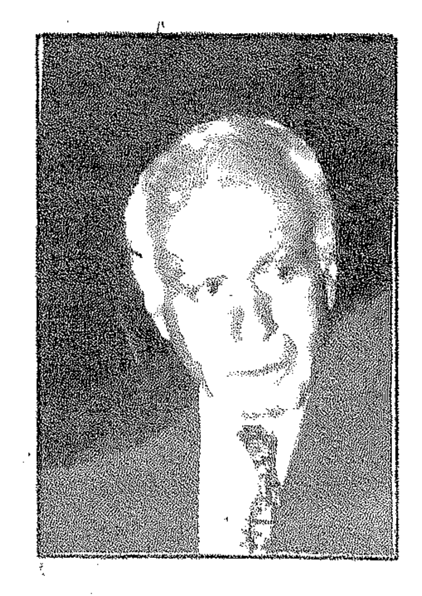
ثم كانت مرحلة الانغماس فى العملين السياسى والدبلوماسى، وكانت تجربتى للعمل كسفير لمصر فى الاتحاد السوفييتى فريدة من نوعها . فقد اقتربت من هذا المجتمع ، وعرفت الكثير عنه ، كما اقتربت من القيادة السوفييتية ، وتعاملت معها وكان حرصى بالدرجة الأولى على مصلحة مصر العليا ، وفهم السوفييت لمبادىء الثورة المصرية ، التى أكدت باستمرار على مبدأ عدم الانحياز ، وعدم الدخول فى أحلاف مع أى دولة عظمى ، وأن مصر بجانب حرصها على صداقة الاتحاد السوفييتى ، فإنها ترفض بشكل قاطع أن تكون دولة تابعة .

ولقد عانينا كثيرا من شكوك القيادة السوفييتية ـ التى كانت طابعهم ـ حيث كانوا يتصورون أن كل من يأتى إليهم مبعوث من المخابرات وقد أدت هذه العقلية الى الكثير من المشكلات المعقدة ، ويبدو أن ذلك يعود الى طبيعة النظام الشمولى . وجذور سنوات القهر

عبدالناصر وقرار مغادرة موسكو..



جمال عبدالناصر ويرى بجانبه د. مراد غالب



د. مراد غالب

والاستبداد التى خلقها نظام ستالين الحديدى.

وتحفظت على الماركسية بعد أن رأيت إنكارها للأديان وتأليهها للينين، نظرا لجذورى الدينية الراسخة وإيمانى بالله ورسله بل رأيت كثيرا من التناقضات فى هذا المجتمع الذى كان السوفييت يعتبرونه جنة الشيوعية.

ورغم معاناة الكثير من المواطنين السوفييت اقتصاديا، والبدائية التى شهدتها فى بعض القطاعات ،فقد رأيت قمة الانفاق فى مجال الفنون والآداب، التى كانت بمثابة واجهة لسياستهم، ولنظامهم الشيوعى.

وقد حرصت منذ البداية على تعلم اللغة الروسية وبشكل جدى، وكانت هذه نقطة مهمة فى حياتى مما أتاح لى أن أدرس فكرهم، وأفهم نظامهم

وكانت هناك عدة أمور لابد أن أتعلمها وأتعرف عليها والتى أظهرت لى التناقض فى هذا المجتمع الذى عشت فيه عدة سنوات من حياتى

وهناك قصة طريفة تبين الصدمة الأولى التى عشتها أنا وزوجتى، حينما توجهنا للمرة الأولى من هلسنكى الى موسكو

كنت بالطبع أستقل الطائرات الأمريكية الفاخرة ، التى تتمتع بخدمات على أرقى مستوى، حتى المضيفات اللائى يقمن بخدمة الركاب على متن تلك الطائرات ، كن يخترن بعناية فائقة، ويقدمن خدمات رائعة ..

وحينما توجهنا الى الطائرة الروسية ، وجدناها طائرة بدائية الشكل ذات محركين وتساءلت زوجتى بدهشة كيف نستطيع ركوب مثل هذه الطائرة ؟

وأقنعتها بأنه لاتوجد أية خطورة من ركوبها .. لكننى حينما دخلت الى الطائرة ، فوجئت بوجود مقعدين متقابلين ، وعلى النوافذ ستائر داكنة وكان المضيف الروسى يعامل الركاب بصلف ، رغم أن عدد المسافرين على متن هذه الطائرة لم يزد على خمسة ركاب وقد ألقى لكل راكب منا طبقا به بعض السندويتشات وأخبرنا أن هذه هى وجبة الغداء !

وبــدأت أتســاءل .. هــل هــذا هو المجتمع الاشتراكى ، الذى كنا نسمع ونقرأ عنه؟..

وبدأت مشاهداتى للواقع المرير .. فحينما وصلنا موسكّو ليلا ، رأيت جحافل من الشعب الروسى المطحون وهم يسيرون فى الشوارع يلبسون البلاطى الداكنة . ذات اللون الواحد ، والوجوه تعلوها الصرامة .. وسألت نفسى .. ألا يوجد سوى لون واحد لملابس الناس فى العاصمة !

وبعد يومين فقط من وصولى الى موسكو ، ذهبت الى مسرح البولشوى ، وإذا بى أجد إعجازا فى الموسيقى وفى الرقص ، ووجدت ذوقا رفيعا جدا من الألوان المختلفة ، وازددت إعجابا وتأثرا من شدة الروعة ، لدرجة أننى بكيت من روعة الأداء وعظمته ..

وتساءلت : هل هؤلاء هم الذين رأيتهم يسيرون فى الشوارع فور وصولى الى موسكو منذ يومين ؟! ..

وبدأ يتكشف أمامى التناقض الحاد جدا فى هذا المجتمع . فهناك قطاعات تعيش فى مستوى راق ، والغالبية العظمى من الشعب تعيش فى مستوى متدن ، لدرجة تثير الدهشة!..

عشت فى الاتحاد السوفييتى كسفير لمصر ، وفى الوقت نفسه كان يشغلنى البحث عن إيجابيات هذا النظام ، وكان أول تقرير أرسلته عن دبلوماسية القواعد العسكرية، ومحاولة احتواء الاتحاد السوفييتى بقواعد من جميع الأنحاء ، وشعرت باعتزاز شديد لهذا التقرير ، وأتبعته بتقرير عن السد المائى بستالينجراد ، وكيف بنى هذا السد ، وكيف كانت تجربتهم فى بنائه ، وكيف أنشأوا قناة بين نهر الفولجا ونهر الدون .. وكان ذلك عام ١٩٥٤ .

وبدأت أندمج أكثر وأكثر داخل المجتمع ، وأبحث عن قوته ، وساعدتنى تنشئتى العلمية البحتة فى البحث المنهجى ، وكيف يسير الاتحاد السوفييتى ، وأين نواحى قوته، والكيفية التى يمكن أن نتعامل بها معه ..

وللتاريخ أقول إن جمال عبد الناصر فى بداية الثورة كان يتعامل وكأنه زعيم متمرس، وبالتالى فإنه هو الذى أعطانا تعليمات محددة حينما ذهبنا إلى موسكو .. فعلى سبيل المثال طالب بأن نتحدث مع السوفييت فى تسليح الجيش المصرى ، وتزويد مصر بالبترول، خاصة أن البترول المصرى كانت معظم حقوله بالسويس ، وكان يسيطر عليه الانجليز ، وبالتالى يمكن أن يضغطوا على الثورة من خلال البترول .

وقال جمال عبد الناصر شيئا مدهشا وغريبا عام ١٩٥٣ «ليس لدى أى أمل فى أن يعطينا الاتحاد السوفييتى أية أسلحة» وهنا يمكن أن أشير الى سر هذه المقولة وسببها ، كانت الحياة صعبة فى البلاد ، والستالينية مازالت تسيطر على العقول وعلى وجدان الشعب والحكام ، ورغم أن ستالين كان قد مات فى ٥ مارس سنة ١٩٥٣ . ، وكان الحكام السوفييت يصورون لأنفسهم الثورة المصرية على أنها ثورة أمريكية وأن الأمريكان هم الذين أوعزوا بها. وهم الذين جعلوها تنجح ، وكانوا يقتربون فى تحليلهم الى منطق هذه الأيام ، وأن ما يشهده العالم وقتها هو الصراع المحتدم بين الأمريكان والانجليز والفرنسيين ..

والأمريكان يودون أن يجدوا حلا للاستعمار القديم ، وبالتالى فإن الثورة المصرية جزء منه وجزء من هذه التغيرات ، حتى أن السوفييت كانوا يفسرون الصراع بين جمال عبد الناصر ومحمد نجيب ، على أساس أنه صراع انجليزى أمريكى ، بمعنى أن جمال عبد الناصر أمريكانى ومحمد نجيب مع الاحزاب القديمة ومع الانجليز ..

كان الجو مشحونا ، وكانت المسألة صعبة جدا ، والسوفييت بطبعهم شكاكون ، وكان النظام يدافع عن نفسه بضراوة ضد مؤامرات كثيرة جدا .

وفى سنة ١٩٥٤ فجر السوفييت القنبلة الهيدروجينية ، وقال مالنكوف وقتها «الآن لاتحتكم الولايات المتحدة الأمريكية وحدها على القنبلة الهيدروجينية ».

ومن هذا المنطلق كانت هناك صعوبات شديدة جدا فى التعامل مع الاتحاد السوفييتى ..

وكان همى كله دراسة هذا المجتمع ودراسة اللغة الروسية ، وكيفية فهم هذا المجتمع والاقتراب منه .

ولقد استطعنا التوصل الى عقد بعض الاتفاقيات التجارية بين مصر والاتحاد السوفييتى ، والحصول على البترول ، أما بالنسبة للأسلحة فلم تنجح محاولاتنا !

اكتساب الخبرة

كنت صغير السن ، والمستقبل أمامى ، وكنت أتصور أن علاقتنا مع السوفييت علاقة مهمة.. وكان عبد الناصر أيضا صغير السن ، وكان الغرض من هذه العلاقة هو إدخال عنصر جديد على الصراع فى الشرق الأوسط وكان هناك هدف أساسى من هذه العلاقة.

وكما أشرت كانت المرحلة الأولى لى فى الاتحاد السوفييتى مرحلة استكشاف وكيفية التعامل مع هذه القوة الصاعدة.. وفى نظرى أن هذه المرحلة كانت مهمة ، حيث تغير فكر الاتحاد السوفييتى، وكانت نقطة التغيير الأساسية ، مؤتمر باندونج، ورفضنا للأحلاف العسكرية ، رغم الضغوط التى حدثت ، ورفض جمال عبد الناصر جميع صور الضغط علينا، لإدخالنا فى الأحلاف العسكرية ، وكان لشواين لاى تأثير كبير على ترجمة موقفنا الصلب هذا ونقله للسوفييت، فضلا عن أنه هو الذى أوصى بضرورة تزويد الجيش المصرى بالسلاح، ولذلك نجد أن صفقة الأسلحة الروسية لمصر جاء ت متقاربة جدا مع اجتماع «باندونج» .. فقد كان فى ابريل ١٩٥٥ ، وصفقة الأسلحة مع الاتحاد السوفييتى كانت فى سبتمبر ١٩٥٥ «عن طريق التشيك» .

وعلى الطريقة السوفييتية ، استقبلنى نائب وزير الخارجية الروسى وقال لى إن «شبيلوف» وكان وقتها رئيس تحرير جريدة البرافدا سوف يسافر الى مصر ومن المهم جدا أن يقابل الرئيس جمال عبد الناصر ..

قلت له سوف أكتب بذلك للرئيس وكان ذلك فى يوليو ١٩٥٥ .. وكان شبيلوف ذاهبا لإبلاغ الرئيس عبد الناصر بصفقة الأسلحة ..

لم يقل السوفييت تلك المعلومات ، ولكنهم أعطوا أهمية للقائه بعبد الناصر وقد عين شبيلوف فيما بعد وزيرا لخارجية الاتحاد السوفييتى .

علاقتى بعبد الناصر

توطدت علاقتى بالرئيس عبد الناصر قبيل سفرى الى موسكو ، وقد كان يدعو مجموعة - أطلق عليها مجموعة جمال عبد الناصر - للقائه فى بيته من حين الى آخر ، وكان بيته متواضعا جدا مثل أى موظف متوسط الحال .

وجمال عبد الناصر هو الذى بدأنى بالحديث عن الاتحاد السوفييتى ، وهو الذى أعطانى التعليمات ، ثم بدأت علاقتى تتوطد به جدا ..

وبدأ يتحدث أمام مجموعتنا مشيرا الى أننى سوف أمثل مصر فى موسكو ، وكان يدعمنى ويحملنى المسئولية والتبعات الجسام لهذه المسئولية الكبرى .

ولو عدت مرة أخرى للحديث عن المرحلة التى عشتها فى الاتحاد السوفييتى ، والتى تعد من أخطر وأهم مراحل حياتى ، نظرا للظروف التى كانت تعيشها مصر ، ونضالها مع المستعمر ، والظروف التى كانت تمر بها الثورة فى بداياتها الأولى ، والاندفاع الوطنى الذى تمثل فى الزعيم جمال عبد الناصر ، خاصة فى علاقاته مع السوفييت .. كل هذا يدعونى للتأكيد على هذه المرحلة لقد حرصت على أن أكون موضوعيا بالنسبة لنقل الموضوعات

وسياسة الاتحاد السوفييتى، وكل مايمس العلاقة بين مصر وبينهم وهنا أذكر واقعة مهمة . فحينما عقدنا صفقة الأسلحة مع الاتحاد السوفييتى ، وكان ذلك من خلال تشيكوسلوفاكيا ، حضرت الى مصر فى يونيو ١٩٥٦ بعد إتمام هذه الصفقة ، والتقيت بالسيد على صبرى ، وكان مديرا لمكتب الرئيس جمال عبد الناصر ، وكان من المفروض أن يستمر اللقاء لمدة نصف ساعة ، ولكن الحديث استمر لمدة ثلاث ساعات ..

وقال على صبرى ، لقد أعطانا الاتحاد السوفييتى أسلحة كثيرة جدا وحرصوا على تزويدنا بأحدثها ، وبكميات لم نكن نحلم بها من قبل وهى تمكننا من الانتصار على اسرائيل، وقلت لعلى صبرى : عذرا إننى أختلف معك فيما ذكرت ، فهم يعلمون جيدا أن الولايات المتحدة الأمريكية تقف وراء اسرائيل وتدعمها دعما كاملا ، وتوجيه ضربة قاتلة الى اسرائيل، معناها مواجهة حقيقية مع أمريكا ، وينبغى ألا ننسى أن اسرائيل هى التى دفعتنا الى الذهاب للحصول على السلاح من الاتحاد السوفييتى .

وفى نهاية لقائى بعلى صبرى طلبت منه أن أعود الى عملى بكلية الطب واكتفى بالمدة التى قضيتها سفيرا لمصر فى الاتحاد السوفييتى لمدة ثلاث سنوات ..

وحينما قابلت الرئيس جمال عبد الناصر ، وكان يلبس اللباس العسكرى وقتها قال لى : على فكرة أنا أتفق معك الى حد كبير فى الحديث الذى دار بينك وبين على صبرى . وهذا الكلام يتسم بالمنطق الصحيح والتحليل السليم ، واستمر حديثنا حول السد العالى والتصنيع، واحتياجاتنا من الاتحاد السوفييتى ..

وقبل أن ينتهى لقائى بالرئيس جمال عبد الناصر عاودت طلبى بالعودة الى عملى للتدريس بالجامعة .

فقال عبد الناصر : لدينا الكثيرون من أساتذة الجامعة ، ومنذ قليل كنت أقول لعدد من الوزراء إنك تمثلنا فى الاتحاد السوفييتى وإذا احتاجوا الى شىء هناك فعليهم أن يبلغوك بما يريدون وكانت هذه صورة العلاقة مع جمال عبد الناصر .

العودة الى مصر

عدت الى مصر من الاتحاد السوفييتى ، وعملت مديرا لمكتب الرئيس جمال عبد الناصر للشئون السياسية ، وكانت هذه المرحلة مهمة جدا بالنسبة لى ، فضلا عن أن العمل فى هذا المكان يحتاج الى ذكاء خارق وحسن تصرف شديد ، فضلا عن أنه حدث فى تلك الفترة أن قام الرئيس جمال عبد الناصر بأول زيارة رسمية للاتحاد السوفييتى فى مايو ١٩٥٨ ، بعد الوحدة مع سوريا مباشرة وكانت هناك معركة ضخمة بين القومية والشيوعية بعد ثورة ١٩٥٨ فى العراق ، وكانت معركة الشيوعية فى سوريا على أشدها وازدادت المعركة بين

الشيوعيين الذين تزايد عددهم فى سوريا مع البعث والاتجاهات القومية ، ودخلنا هذه المعركة تأييدا للبعث والاتجاهات القومية .

وترتب على هذا الوضع شكوك كثيرة من بينها أن الوحدة بين مصر وسوريا صنيعة أمريكية !

حينما التقى خروشوف بجمال عبد الناصر عامله بقسوة بمثل تلك الطريقة التى عامل بها كيندى فى فيينا ويقال إن كيندى بكى من شدة الاهانات ، وكما نعلم فقد رد كيندى له هذه الصفعة فى أزمة الصواريخ بكوريا ، واحتد خروشوف على عبد الناصر بسبب الظروف التى كانت تحيط بالمنطقة العربية ، واستفزه بقوله إن سياستكم غير ثابتة ، فلا ندرى مع من أنتم .. هل أنتم مع الأمريكان .. أم مع غيرهم ؟ وبالتالى فهذه سياسة لانرضى عنها .. وحضر الاجتماع مع عبد الناصر السادة عبد اللطيف البغدادى وكمال الدين حسين وأكرم الحورانى وصلاح البيطار ، ولم أحضر معهم .

خرج عبد الناصر مستفزا وأصر على مغادرة موسكو فورا . واعتبر أن ما قاله خروشوف إهانة لايرضى بها أبدا ، خاصة أن عبد الناصر فى ذلك الوقت كان شابا ثوريا ، خرج بطلا فى عدوان ١٩٥٦ على مصر ، ثم بطل الوحدة بين مصر وسوريا ، فضلا عن أنه أصبح زعيما للشارع العربى من المحيط الى الخليج .

بعد أن هدأت ثورته سألته عما حدث ، وعلى الفور قلت له إن السوفييت لكى يحترموك ، فلابد من أن تهاجمهم بشدة .

قال لى عبد الناصر .. كيف ؟

قلت له : أولا : ينبغى ألا تغادر الآن كما طلبت ، لأن ذلك من الممكن أن يتسبب فى رد فعل عكسى ويؤثر بشدة على العلاقات الدبلوماسية وغيرها ، لكن المطلوب فى الجلسة القادمة أن تؤكد لخروشوف أن البعض يحاولون الوقيعة بيننا ، ويصورون سياستنا على أنها سياسة «اللعب على الأحبال» واللعب على جميع الأطراف ، وتشرح له سياستنا بالضبط وموقفنا من عدم الانحياز والتأكيد على حريتنا واستقلال مصر الذاتى وفعلا شرح عبد الناصر لخروشوف الموقف كله شرحا بديعا، عن المنطقة العربية والصراع العربى الاسرائيلى ، ومبدأ ايزنهاور ، ومحاولات الأمريكان لملء الفراغ فى المنطقة بعد انسحاب بريطانيا من مصر وتحدث عبد الناصر عن التخطيط القادم للمنطقة كلها ، والقوى العربية المناوئة لمصر فى هذه الفترة ، وكيفية محاولة الأمريكان للسيطرة على المنطقة كلها ..

اقتنع خروشوف بالمنطق القوى والحجج الدامغة التى ذكرها عبد الناصر ثم بدأنا نزور

الجمهوريات السوفييتية ، وفى كل زيارة ، وفى كل مناسبة كان عبد الناصر يؤكد على فكرة عدم الانحياز ، وعلى حرية مصر واستقلاليتها ، ودورها المهم فى المنطقة التى تحيا فيها .

ومن واجبى وأنا أتحدث عن هذه المرحلة أن أشير الى حادثة مهمة ، كان لها تأثيرها الايجابى فى حرب ١٩٥٦ ..

لقد كان للإنذار الروسى للمعتدين على مصر أثر كبير فى إنهاء الحرب والانسحاب الفورى .. ففى الفترة من ٢ الى ٤ نوفمبر ١٩٥٦ أثناء العدوانى الثلاثى على مصر زار الاتحاد السوفييتى ملك أفغانستان وشكرى القوتلى .. كان القوتلى يتحدث عن الكيفية التى يمكن من خلالها أن يساعد الاتحاد السوفييتى مصر فى مواجهة العدوان ..

وقال له جوكوف وزير الدفاع بعد أن أحضر خارطة مصر .. قل لى كيف نساعد مصر ، وكيف نصل اليها ؟!

قال شكرى القوتلى مستغربا : أنت وزير الدفاع وتسألنى عن الكيفية التى تساعدون بها مصر !

وقد استطاع خروشوف من خلال المخابرات الروسية أن يسرب معلومات تفيد بأن السوفييت يمكنهم القضاء على الأسطولين الفرنسى والبريطانى دون خسارة جندى واحد .. قال هذه العبارة لأحد السفراء لكى تتسرب هذه المعلومات !

وقد حرص السوفييت أثناء زيارة جمال عبد الناصر لهم عام ١٩٥٨ أن يشاهد فيلما معينا وكان الفيلم يبين خطتهم فى ضرب الأسطولين البريطانى والفرنسى فى مصر بطائرات الاتحاد السوفييتى الجديدة ، والصواريخ بعيدة المدى ..

وشاهدنا فى هذا الفيلم ، كيف يضربون السفن بالصواريخ من هذه الطائرات ، وكيف كانت هذه السفن تصاب بإصابات بالغة ، وكيف كانت الرءوس النووية الصغيرة تفتك بالأهداف العسكرية المنشودة .

وحينما توطدت علاقتى بخروشوف ، حدثنى عن إنذار عام ١٩٥٦ وقال إن «جى موليه» جرى الى التليفون لكى يسمع تفاصيله وهو بملابسه الداخلية ، حيث انزعج بشدة!

وفى رأيى أن هذا الانذار جاء بعد أن وجد الاتحاد السوفييتى أن الجو العالمى مهيأ لهذا الإنذار ، وكان مرتبطا الى حد كبير بالمعلومات الكثيرة التى توافرت حول الموقف الأمريكى من العدوان على مصر .

والانذار السوفييتى كان مهما ، حيث جعل أمريكا والقوى العالمية تتحرك بسرعة للضغط

على فرنسا وانجلترا بوقف العدوان على مصر والانسحاب الفورى ! ..

كانت العلاقة بينى وبين خروشوف طيبة للغاية ، وفى كل مرة ، كانت تظهر بعض الشوائب أذهب إليه وأعالج ذلك بكل الحكمة ، وكان الرجل متفهما تماما للعلاقات التجارية الممتازة بين الاتحاد السوفييتى ومصر ..

حينما عدت الى الاتحاد السوفييتى مرة أخر فى عام ١٩٦١ ، كانت بداية هذه المرحلة صعبة للغاية ، فكما أشرت كانت المعركة بين القومية والشيوعية محتدمة ، وكان الأمل يداعبهم فى أن يغيروا المنطقة على هواهم ، فضلا عن أنهم كانوا يعرفون كل شىء عن الوحدة مع سوريا ونقاط الضعف بها .

وفى أول مقابلة لى مع خروشوف وكانت بعد زيارة رسمية لوفد مجلس الشعب برئاسة أنور السادات ، وخلال اللقاء مع خروشوف ، أكد خروشوف أن مصر تسير نحو الشيوعية ، وأن الاشتراكية هى أولى الخطوات فى هذا الاتجاه وغضب الرئيس عبد الناصر ، وأخذ على السادات عدم رده على خروشوف ، ونشبت حملة على خروشوف فى الصحف المصرية.

وجدت خروشوف غاضبا .. وقال لى بالحرف الواحد .. لماذا هذه الحملة الشرسة ضدى فى مصر ، وماذا فعلت لكم لكى تتحدثوا عنى بهذه الحدة ، وتهاجمونى هذا الهجوم الشرس فى صحافتكم لدرجة أن العرب يسيرون فى ركابكم الآن بسبب هذه الحملة العدائية ضدنا !

وواصل خروشوف كلامه معى «كان معى بعض الأصدقاء من المصريين فى جلسة ودية ، وقلت أنتم تتحدثون الآن فى مصر عن الاشتراكية ، وهذه تعد أول خطوة نحو الشيوعية ، وقال لى أحد الحاضرين هل يمكن أن ننشر هذا الكلام ، وبالطبع لم أتردد فى الموافقة ، بصفتى رئيس الحزب الشيوعى ، وسكرتير عام الحزب الشيوعى السوفييتى ، أكبر الأحزاب الشيوعية فى العالم ».

وقال لى خروشوف .. فعلا أنا الذى وافقت على نشر هذا الكلام الذى قلته فى جلسة ودية ، فكيف حدثت هذه الضجة فى صحفكم .. وتوقف ليقول : قل لى وأنت سفير عندنا ماهى الطريقة التى تمكننى من التعامل معكم ؟

ورمى الكرة فى ملعبى !

وبالطبع فوجئت بهذا السؤال ، وما كان منى إلا أن قلت لخروشوف إننى بمجرد

وصولى الى موسكو ، توجهت الى رؤساء المكاتب التى تتعامل مع المشروعات المشتركة بين مصر والاتحاد السوفييتى ، ووجدتهم يؤدون العمل بشكل ممتاز ووجدت جميع معدات السد العالى تصل فى مواعيدها وبانتظام . أيضا تكرر نفس الشىء مع المكتب الثقافى والمكتب التجارى والمكتب العسكرى ، ووجدت العلاقة بيننا تسير الى الأمام ، حسب الاتفاقات ونحن سعداء بهذا ، فأرى أن هناك علاقة ممتازة بين الدولتين ، وهناك علاقة بين الحزب وبين مصر ، وهذه العلاقة بها خلاف فى وجهات النظر ، ورأيى أنه لاينبغى أن ندفع بهذه العلاقات ، لكى تؤثر على العلاقات بين الدولتين ، وعلينا أن نعالج القضية بشكل هادىء ..

وعلى الفور ضرب خروشوف بيده على مكتبه بشدة قائلا : هذا ماينبغى أن يتم بالفعل . وأنا أحملك المسئولية ، وعليك أن تدلنى على الطريقة السليمة التى تتيح لى أن أوصل ما أريده الى جمال عبد الناصر ، لأن الضجة التى حدثت ليس لها أى معنى على الإطلاق والسبب فيها أن الكلام الذى نقل عن لسانى لم يكن دقيقا !

عشت فى الاتحاد السوفييتى عشر سنوات، خلالها توثقت العلاقة بين خروشوف وجمال عبد الناصر ، وكانت التقارير التى ترسل لجمال عبد الناصر لاتزيد على نصف صفحة ، وذلك دفعنى الى الحرص على صياغة التقارير على هيئة التلغرافات ..

وتعلمنا دروسا مستفادة مما كان يحدث آنذاك على الساحة السياسية سواء علاقة لاتحاد السوفييتى بالعراق ، أو علاقاتنا نحن بالعراق ، وتعلمنا الدرس من الوحدة مع سوريا كما تعلمنا دروسا كثيرة جعلتنا نفكر بطريقة أخرى . ❑

● كلام من ذهب ●

فى هلال مارس الماضى انبرى الكاتب الكبير محمد عودة مدافعاً عن المذيع طارق علام وبرنامج «كلام من دهب» فى التليفزيون المصرى ، وكنت أنا والأستاذ شوقى فهيم قد كتبنا مقالين ننتقد فيهما هذا البرنامج «وقد نسب الأستاذ عودة المقالين إلى الأستاذ رءوف عياد» .

ولقد دهشت مما كتبه الأستاذ عودة لأننى عهدته كاتباً مناضلاً ومنحازاً إلى البسطاء من أبناء الشعب . وبرنامج كلام من دهب يسخر من هؤلاء البسطاء ويظهرهم كالمتخلفين عقلياً وهو يمن على الفقراء بأموال الشركة «المعلنة» ويحيل الفقراء إلى متسولين بلا كرامة .. ولست أفهم كيف يدافع الاستاذ عودة عن كل هذا ؟! ولا أملك إلا أن أطلب من الأستاذ محمد عودة أن يشاهد البرنامج وأن يقرأ ما كتبناه مرة أخرى لعله يدرك ما الذى نأخذه عليه .

د . علاء الأسوانى

● تعليق :

وجهة نظر الكاتب الكبير محمد عودة – وهو ذو تجربة طويلة عميقة – أن هذا البرنامج يزيح الغطاء عن القاع السفلى العريض للمجتمع ، ويبين عمق البؤس وعنف الشقاء الذى يرزح تحته ملايين الفقراء ، ويبرز ارادة الأمل والحياة فيهم ، وقد يزعج هذا البرنامج بعض المثقفين البورجوازيين – وحتى البروليتاريين – ولكنه يبدد الأوهام ، ويوقظ الضمائر ، أو ربما يوقظها ! ..

• الحج •

إلــى الــبــيــت وجــهــت قــلــبــى ، وزادى
إلــى أم الــقــرى : خــفــقــان الــفــؤاد
وشــوق ظــمــىء لــفــيــض الــلــقــاء
يــؤجــج فــى الــروح نــار الــبــعــاد
كــأن الــنــداء الــذى أشــعــل الــوجــد
مــتــصــل قــبــل خلق الــعــبــاد
فــفــى داخــلــى مــن أذان الــخــلــيــل
أذان اتــجــاه الــخــطــى لاتــحــاد
وأحــمــد مــنــطــلــق - فــى ســمــاء
مــن الــجــنــد - يــنــشــر ضــوء الــجــهــاد
فــؤادى مــحــب وقــربــى صــعــب
فــيــا طــول صــبــرى وقــلــة زادى
إذا لــم يــعــرنــى الأحــبــة أشــر
عــة الــنــور فــوق مــحــيــط الــرمــاد
فــتــحــمــلــنــى لــلــنــداء الــقــديــم
مــشــوقــاً يــعــانــق حــلــم الــوداد

عبد الرحيم الماسخ - سوهاج

• الشيخ آمين الخولى •

ولد أمين الخولى فى شوسـاى احدى قرى محافظة المنوفية فى الاول من مايو سنة ١٨٩٥ ، وبها نشأ وحفظ القرآن ، وارتحل إلى القاهرة طالبا للعلم ودخل مدرسة عثمان ماهر على مقربة من حى القلعة ثم التحق بمدرسة القضاء الشرعى ، واتم دراسته بها وعين مدرسا بها سنة ١٩٢٠ ، وكان يقوم بتدريس مادة الاخلاق ، واسندت إليه رئاسة



تحرير مجلة القضاء الشرعى التى كانت تصدر عن هذه المدرسة ، واشترك فى هذه الفترة الباكرة من حياته فى ثورة سنة ١٩١٩ ثم عين إماما للمفوضية المصرية فى روما ، ثم اماما للسفارة المصرية فى برلين ، وتعلم الايطالية والالمانية ، وعاد للتدريس بمدرسة القضاء الشرعى ، حتى عين مدرسا بكلية الآداب وبقى يدرس فيها من سنة ١٩٢٨ إلى سنة ١٩٥٣ ، استاذا للبلاغة وعلوم القرآن ، ورئيسا لقسم اللغة العربية ، وفى سنة ١٩٦١ اختير عضوا بمجمع اللغة العربية .

وكانت البلاغة والتفسير اول ما نهض بتدريسه ، فأخذ بمناهج التجديد فى محاضراته فأخرج «المنهج الادبى فى التفسير» ثم كتابه «فن القول» وكان شعاره فى التجديد أن أول التجديد قتل القديم فهماً وامتدت دعوته إلى التجديد إلى اصلاح النحو وتطوير اللغة ، وكان يدعو إلى تأصيل مناهج التجديد وتحكيم العقل فى محاضراته الجامعية وكتاباته سبيلا إلى اعادة صنع الحياة .

وفى أبريل سنة ١٩٤٤ تأسست جماعة الأمناء وسماها أعضاؤها «مدرسة الفن والحياة» وضمت طلبة اللغة العربية بجامعة القاهرة برياسة الشيخ أمين الخولى ، وأصدرت الجماعة «مجلة الادب» وتنوع انتاج شيخ الامناء ومن اشهر كتبه : رأى فى ابى العلاء ، وفن القول ، وفى الأدب المصرى ، ومناهج تجديد ، ومالك بن انس : ترجمة محررة ، والمنهج الادبى فى التفسير ، ومشكلات حياتنا اللغوية ، ومن هدى القرآن ، والقادة الرسل ، والمجددون فى الاسلام ، وبعد فان سيرة حياة أمين الخولى تكشف عن قدرة العقل العربى فى الربط بين الأصالة والمعاصرة إبداعا وتجديدا فى الفن والادب والحياة .

عمرو عبد المنعم حمودة - برما - طنطا

• عقائد الأمم وتواريخها •

تعليقا على مقالة د. محمد رجب البيومى فى هلال فبراير الماضى نقول إن لكل أمة أو طائفة كتابها المقدس ولديها من البراهين الساطعة - فى نظرها - والأدلة القاطعة ما يؤكد قدسية ما عندها ، ولهذا لابد أن تتعدد الرؤى فى العالم بتعدد الكتب الدينية التى يقدسها أصحابها .. وإن كثيراً من الخلق يؤمنون أنهم خير الأمم وأن الجنة لهم وحدهم دون سواهم ، وأن كتابهم يحيط بكل شىء ولا حاجة بهم إلى سواه .. ومن اليهود من

يؤمن بأن آثار المصريين القدماء هى من صنع أجدادهم ويسير على نفس درب اليهود كل من له كتاب مقدس ويجد فيه أيضا الدليل والبرهان ، وهى ليست كتبا فى علم التاريخ ، وإلا فإن أحمس ومينا ومنقرع لم يرد لهم ذكر فى أى منها فليس لأى من هؤلاء وغيرهم وجود فى التاريخ ، وعلينا أن نحطم هذه «الأصنام» التى كان يعبدها «الكفرة» ولا بد أن يغرق العالم فى طوفان من الفتاوى من أمثال كفر من يقول بكروية الأرض وكفر من يدعى هبوط الانسان على سطح القمر وقد ذكر د. البيومى اسم برستيد وسليم حسن ولعله يشير إلى كتب فجر الضمير والأدب المصرى القديم وأدب الفراعنة .

فاليهود سطوا على تراث أجدادنا العظام وهناك من سطا على تراث اليهود أيضا .

وكم كنت أرجو أن يعلق على ما كتبه الجهبذ ، أحد كتاب مجلة الهلال العظيم جرجى زيدان .

ذلك انطباعى كقارىء وأظن أن المنشآت الثقافية تصنع قنوات توصيل تعرف من خلالها آراء القراء .

سليم سالم المصرى – مطوبس

● التوحيد فى مصر القديمة ●

تعليقا على مقالة الدكتور محمد رجب البيومى فى هلال فبراير الماضى من أن التوحيد فى مصر القديمة قد بلغ ذروة نضجه فى عهد أخناتون (١٣٥٢ ق .م) تأثرا بأنبياء اليهود ومنهم يوسف عليه السلام أو ما يشتط البعض فى القول به من أن رسول بنى اسرائيل ، موسى عليه السلام ، قد سبق أخناتون زمنيا فإن هذا مستحيل تاريخيا وأثرياً . أما عن رسالة يوسف عليه السلام وغيره من الأنبياء اليهود فلا نعتقد – مع احترامنا لكل هذه الرسالات – أن لها أثرا فى صلب عقيدة (أخناتون) ، لأن تلك العقيدة لها أصلها ولم تأت من فراغ ، بل أتت فى تدرج تاريخى بلغ ذروته فى عهد «أمنحتب

الثالث» والده نتيجة التوسع المصرى فى غرب آسيا وانفتاحها على مختلف الثقافات والعقائد الدينية ونتيجة تطورات داخلية عقائدية وتاريخية فى مصر . وإذا كان الله قد أعطى مصر مجداً تاريخياً بسبقها جميع الأمم إلى التوحيد أو إلى درجة قريبة منه للغاية، فلماذا نضيع هذا فى سبيل مقولات لاتستند إلى سند علمى أو حتى إلى استنباط مقبول ؟ ولماذا نترك حقائق التاريخ المصرى الثابتة بالأدلة ونجرى وراء الإسرائيليات ونتصور أنها جزء من تراثنا ؟! ..

أحمد مصطفى كمال - كلية الآثار - جامعة القاهرة .

• تصويب •

ورد خطأ فى ترتيب سطور إحدى فقرات موضوع الاستاذ عبد الرحمن شاكر بالعدد الماضى « العروبة .. وهم أم حقيقة» تقول الفقرة المصححة .

«وظاهر الأمر أن الاستاذ حجازى بعد تجربته الفرنسية» و حيث عاش فترة من حياته فيها ، قد جعلته ينفعل بكثير من ظواهرها حتى لم يعد يرى غيرها ، وخلط بينها وبين تجربته القومية السابقة فى بلاد العرب ، على نحو جعله يفرز رؤى ضبابية غريبة جدا فى بابها » .

ونعتذر عن هذا الخطأ .

• أقصوصة •

• بركان •

همست : يوم اخر مضى .. والجديد يدق الابواب .. ولكن ما الفائدة ...

افلتت منها تنهيدة ايقظت البراكين الخامدة بداخلها .. لم تبد أى اهتمام بما يجرى .. تركت للحياد البارد الفرصة الواسعة للسيطرة على الموقف .. زحف ببرودة فاصطدم بالبراكين المستيقظة ... دارت معركة .. تشاغلت عنها .. اشتعلت المعركة .. توهجت النيران .. قاومتها البرودة .. سقط الضحايا من الجانبين .. هزت كتفيها بلا مبالاة ..

الحياد البارد يحتضر .. النيران تحاصره .. تخنقه .. تجهز عليه ... اتت عليه تماما.. مازالت تتنفس عدم الاهتمام ..

البراكين احتفلت احتفالا قصيرا بانتصارها الساحق فليس هناك وقت اطول .. لديها ما هو اهم ... الانتصار اغراها بمواصلة الزحف والتوسع .. وفتح شهيتها للمزيد والمزيد من الهيمنة ..

نظمت البراكين نفسها فرقا منسجمة .. القى قائدها خطبة مشتعلة ليتوهج الحماس اكثر واكثر ..

قال : من العار علينا السكوت عما يحدث .. نمتلك كافة القدرات لتغيير الموقف وبحسم شديد .. صدقونى الانتصار سيكون من صالحها هى .. لاول مرة فى تاريخ الكون تكون الهزيمة مفيدة للمهزوم والحرب تدار من اجله .. هو فقط ..

وافقت باقى البراكين .. اقترب بهدوء خطة الهجوم ..

اما هى .. فقد كانت تجلس امام مرآتها .. تتظاهر بتمشيط شعرها ... وهى تسأل صورتها فى المرآة قائلة : إلى متى .. إلى متى .. تجاهلتها الصورة .. تصنعت عدم سماعها لشىء .. لم تكن تفتقر للباقة .. ولكنها سئمت السؤال وكرهت ترديد نفس الاجابة ..

كانت - فيما سبق - تجيب قائلة : بيدك وحدك كل شىء .. انت تملكين مفاتيح الكون.. تقدمى افتحيها واحدا واحدا ..

بداخلك كل الادوية الشافية .. هيا تناولى بعضا منها .. لا ... لا تترددى ..

اعادت السؤال .. رفضت الصورة الاجابة .. بفتور قالت : حتى انت .. ولكن هذا لا يهمنى فى شىء ..

فرحت البراكين بانشغالها مع صورتها فى المرآة .. وانتهزتها فرصة للاقتحام المباغت .. فأهم اسباب الفوز هو مفاجأة العدو الغافل .. قات البراكين انها منذ اعوام وهى غافلة عن كل شىء .. فى غيبوبة لا تنتهى .. وهل يعد حيا من يعيش بلا احلام ..

انقضت البراكين .. تراجعت للوراء .. فزعت .

فجأة بردت البراكين .. تحولت إلى ينبوع دافىء .. ربتت عليها .. بحنان همست .. لا... لم نقصد اخافتك ..انما اردنا افاقتك .. ان نعيدك للحياة التى انسحبت منها منذ اعوام .. هيا تقدمى معنا لها .. لايكفى لاختفاء ما نكره ان نجلس نلعنه فى صمت .. لابد

من أن نفعل شيئا ..

انقسمت البراكين على نفسها .. ما بين مشفق يربت .. وحانق يطالب بالاحراق ..

حسم قائدهم الموقف .. اختار الرأى الثالث .. مزج الاشفاق بالحنق .. ثم مد يديه .. وهزها بهدوء زادت فيما بعد .. تحولت إلى رجة عنيفة ...

تساقطت دموعها بغزارة .. قامت البراكين بتجفيفها بسرعة بالغة ..

حدق قائدها فى عينيها التعبتين وبحسم قال : إلى متى .. هيا اجيبى فورا .. هذه اخر فرصة لك .. سنغادرك نهائيا ..

حدقت بدورها .. واصلت التحديق .. سرى الاهتمام فى خلاياها .. ابدت مقاومة خفيفة من باب الحفاظ على الكبرياء .. من الغباء ان نظن ان عنادنا واصرارنا على الخطأ هما نوع من الكبرياء ..

أحست بالسكينة تنتشر وتتوغل فى اعماقها .. شغلت مكان الحياد البارد ..

تنفست ازهار الكون .. ارتاحت على موسيقاه .. ابتسمت .. اصلحت زينتها .. ارتدت ملابسها .. غادرت منزلها وبداخلها تصميم لا ينفد على أن تكون انسانا وليس شيئا يمكن أن يدوسه الاخرون ..

احتفلت البراكين والسكينة ... و ... شاركتهم الاحتفال باغنية جميلة ..

نجلاء محفوظ

• الربيع .. نيسان •

نيسان يا ابتسامة الربيع

من أين نبدأ اللقاء ؟!..

من أين نبدأ الحديث ؟!

الليل والبرد وضجة المطر

واليأس من شعاع الشمس فى كانون

كاليأس يغشى الأمل المنشود

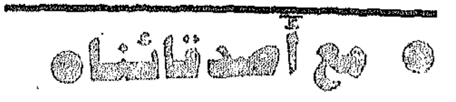
في أول الصبا وبكرة الشباب

الحب يانيسان أنت حين تبسم الزهور

والزهر يا نيسان أنت حين يبسم الحبيب

فلنبدأ اللقاء .. فلنبدأ الحديث

محمد عبد الواحد السعيد - الاسكندرية



عصام الدين أحمد أمين - الفيوم :

نرحب باستمرار كتابتك إلينا وسوف يجيء يوم قريب إن شاء الله نلتقي فيه على إنتاج ناضج يستحق النشر

درهم جبارى - سان فرانسيسكو :

- نشكر لك حسن ظنك ، ونرجو أن نتلقى رسائلك دائما ..

عبد المنعم محمد عباس - ٤ شامبليون - الاسكندرية :

- لكلمة «كلثوم» أكثر من معنى واحد ، وقد اختار الأستاذ العقاد معنى «الراية الحريرية» حين تحدث عن كوكب الشرق أم كلثوم ، أما مذيع التليفزيون الذى أشرتم إليه فقد اختار معنى «الوجه الممتلىء» وهو المعنى الذى وجده فى «المعجم» ، وقد فاته المعنى الحسن ! ..

مصطفى محمود مصطفى - كفر ربيع منوفية :

- نشكركم على أبياتكم الشعرية التي جعلتمونها تحية للعدد الخاص بالسينما من الهلال .

سامح حسن إبراهيم النجار - فارسكور :

- لماذا لا تريد أن تصدق أن الأوزان التي قلنا لك إنها مكسورة ، هى مكسورة فعلا ؟! ..

ونشكر لأصدقائنا السادة : علاء العوانى (طنطا) وعاصم فريد البرقوقى (الاسكندرية) ورجب عبد الحكيم بيومى (المعصرة) وصلاح السيد (البلينا) .



الكلمة الأخيرة

تعليمنا والتنمية

بقلم : د . عبد العظيم أنيس

أصدرت هيئة اليونسيف مؤخرا تقريرا عن أحوال التعليم الابتدائى فى مصر ، هو ثمرة دراسة مسحية استغرقت نحو عام فى ثلاث محافظات : كفر الشيخ، المنيا، والقاهرة ، وقد استهدفت هذه الدراسة التعرف على الاوضاع الحقيقية للتعليم الابتدائى فى مصر.

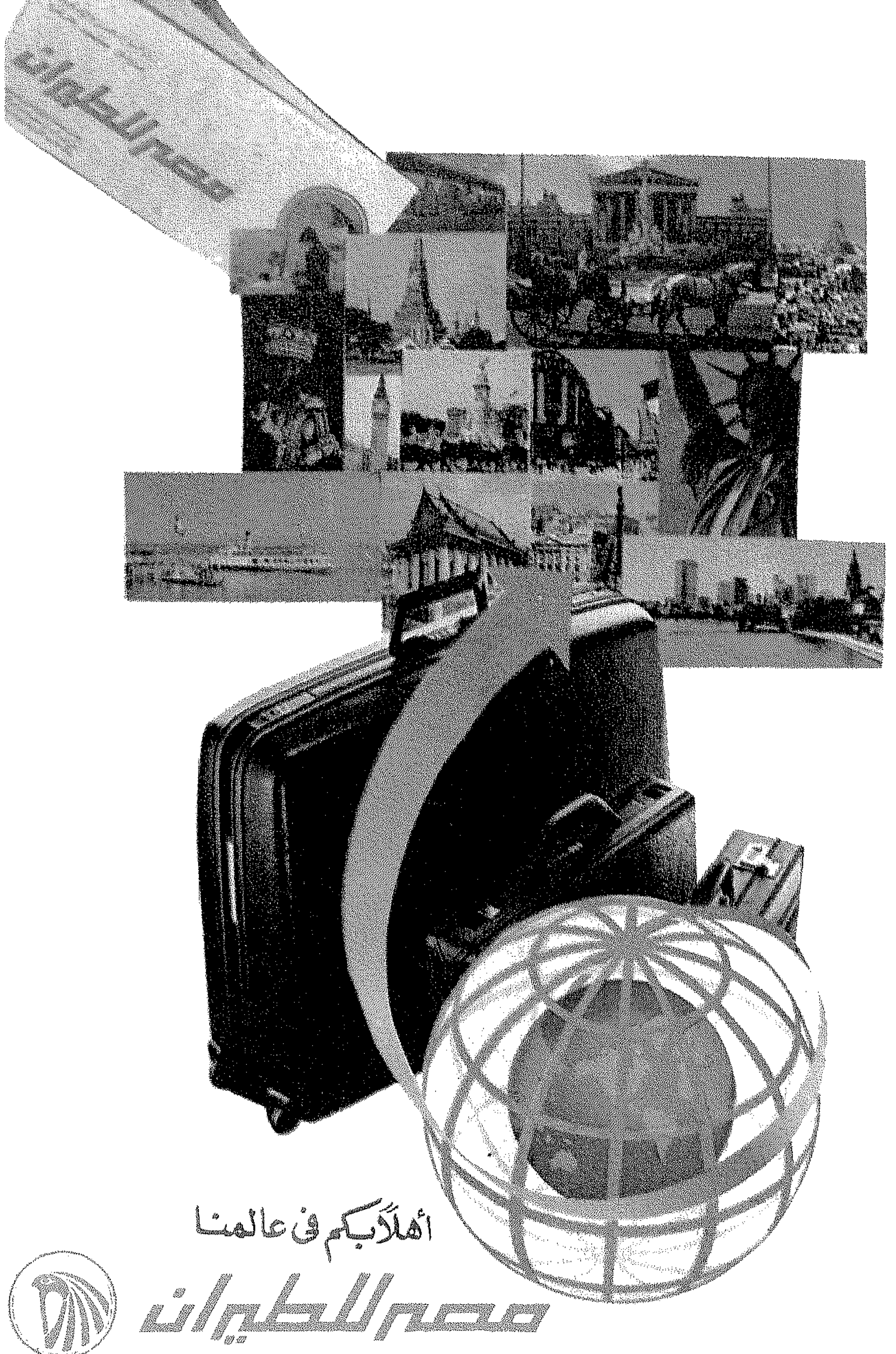
والنتائج التى توصلت اليها تلك الدراسة تدعو إلى الانزعاج والاحباط حقا، فمن ركود فى نسبة الالتحاق بهذا التعليم خلال السنوات العشر الاخيرة الى تزايد لنسب التسرب عاما بعد عام وعلاقة هذا بفقر الاسرة وحاجتها الى عمل الطفل، الى تدهور فى مستوى المهارات الأساسية فى القراءة والكتابة والحساب خصوصا بعد حذف سنة من سنوات التعليم الابتدائى الستة، الى تزايد نسب المتعاطين للدروس الخصوصية (أو مجموعات التقوية) بين تلاميذ تلك المرحلة، وهو امر لم يكن معروفا من قبل فى تلك المرحلة.

على ان النتيجة التى تصدم قارىء هذا التقرير هو أن نسبة إكمال التلاميذ لسنوات تلك المرحلة هى فى تناقص مستمر مع صغر العمر ، الأمر الذى يشير الى أن الكفاءة الداخلية للتعليم الابتدائى (أى نسبة من يكملون سنواته الخمس) هى فى تدهور مستمر فى السنوات السبع الاخيرة ومما له دلالة لتوضيح ما وصلنا اليه ما توضحه تقارير البنك الدولى من أنه فى عام ١٩٦٠ كان تعليمنا الابتدائى أفضل استيعابا من كل الدول المتوسطة الدخل، أما اليوم وبعد أكثر من ربع قرن من الزمان فقد تراجعت نسب الاستيعاب لدينا الى سفح الدول المنخفضة الدخل .

ويهمنى فى هذا الصدد توضيح حقيقتين : الاولى هى أن وزير التعليم الحالى ليس هو المسئول الأول عن هذه الاوضاع المتردية، وانما هى تراكمات سنين طويلة منذ الانفتاح وثمرة القرارات المتسرعة التى صدرت من قبل، ولكن الوزير مطالب أن يعطى اهتماما خاصا للنتيجة الرئيسية التى وصل اليها تقرير اليونسيف عندما ذكر ان أى محاولة جادة للتغلب على الآثار السلبية فى ميدان التعليم لا يمكن أن تقتصر على ميدان التعليم وحده ، وانما ينبغى ان تتعدا الى مجمل السياسات الاجتماعية والاقتصادية ايضا .

أما الحقيقة الثانية المرتبطة بالاولى فهى ان الفقر عندما يصل الى مستويات متدنية معينة يصبح عقبة كأداء امام تحسن أحوال التعليم الابتدائى . حتى ولو زاد الانفاق على هذا التعليم. ولقد رفعت باكستان فى السنوات الاخيرة نسبة ما تنفقه على التعليم الاساسى لكن أحوال التعليم لم تتحسن رغم ذلك بسبب الركود فى التنمية . بينما حدث تحسن نسبى فى أندونيسيا وارتبط ذلك بالتحسن العام فى مستويات النمو الاقتصادى والظروف الاجتماعية .

إن إجراء تنمية اقتصادية حقيقية يرتبط تماما بتحسن واسع فى احوال التعليم الاساسى من ناحية وفى التعليم الصناعى والزراعى من ناحية اخرى . كما يرتبط بوجود قاعدة واسعة من العلماء فى جامعاتنا ومعاهدنا العليا على صلة يومية بقواعد الانتاج . وما لم تحل العقبات التى تواجه مسالة تعميم التعليم الاساسى (الابتدائى زائد الاعدادى) ومسالة ربط الجامعة بقواعد الانتاج فان الأمل فى تنمية حقيقية مستمرة يصبح سرابا مهما حسنت النوايا.


أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران



نبع الآداب والثقافة المعاصرة

من : أدب ، وقصة ورواية ، ودراسة ، وسير ، وبحوث ، وفكر ، ونقد ، وشعر ، وبلاغة ، وعلوم ، وتراث ، ولغات ، وقضايا ، وتاريخ ، واجتماع ، وعلم نفس ، ورحلات ، وسياسة إلخ .



صدر من هذه السلسلة :

١- الإنسان الباهت .
٢- الإنسان المتعدد .
٣- انقراض الرجل .
٤- الحياة مرة أخرى .
٥- نوم العازب .
٦- الإعلام والمخدرات .
٧- من شرفات التاريخ جـ ١ .
٨- فكر وفن وذكريات .
٩- أم كلثوم .
١٠- المرأة العاملة .
١١- ساعة الحظ .
١٢- من شرفات التاريخ جـ ٢ .
١٣- الملامح الخفية (جبران ومى) .
١٤- شعرة معاوية ، وملك بنى أمية .
١٥- عبد الحليم حافظ .
١٦- محمد عبد الوهاب .

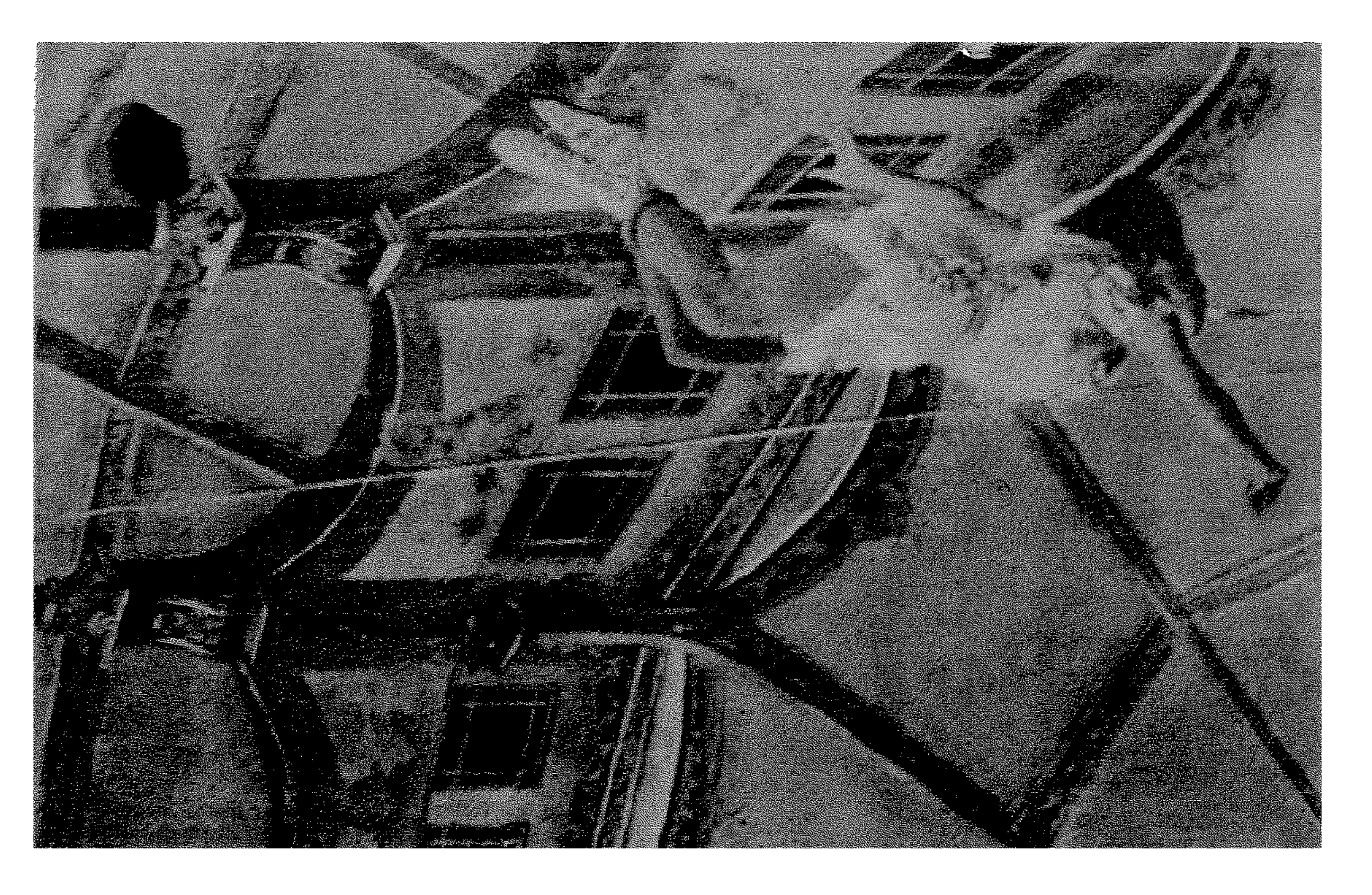
الهلال

مايو ١٩٩٥ - الثمن ٢٥٠ قرشا

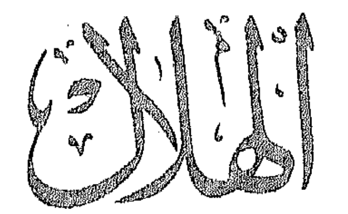
بغداد

ليلى المريضة فى العراق

الثقافة والجماهير



لاعبة السيرك ـ للفنان الفرنسى ديجا ـ عام ١٨٧٩ ـ المتحف الوطنى ـ لندن



مجلة ثقافية شهرية تصدرها دار الهلال
أسسها جرجي زيدان عام ١٨٩٢
العام الثالث بعد المائة

مكرم محمد أحمد رئيس مجلس الإدارة

عبد الحميد حمروش نائب رئيس مجلس الإدارة

الإدارة القاهرة - ١٦ شارع محمد عز العرب بك (المبتديان سابقا) ت : ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) . المكاتبات : ص.ب : ٦١٠ - العتبة - الرقم البريدي ١١٥١١ - تلغرافيا - المصور - القاهرة ج. م. ع. مجلة الهلال ت : ٣٦٢٥٤٨١ - تلكس : Hilal un 92703 فاكس FAX ٣٦٢٥٤٦٩

مصطفى نبيل رئيس التحرير

حلمى السيوني المستشار الفني

عاطف مصطفى مدير التحرير

محمود الشيخ المدير الفني

عيسى دياب سكرتير التحرير التنفيذي

ثمن النسخة سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - الاردن ١٢٠٠ فلس - الكويت ٧٥٠ فلسا ، السعودية ١٠ ريالات - تونس ١,٧٥٠ دينار - المغرب ١٥ درهماً - البحرين ١ دينار - قطر ١٠ ريالات - دبى / أبو ظبى ١٠ دراهم - سلطنة عمان ١ ريال - الجمهورية اليمنية ٩٠ ريالاً - غزة / الضفة / القدس ١ دولار - إيطاليا ٤٠٠٠ ليرة - المملكة المتحدة ١,٥ جك .

الاشتراكات : قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ١٨ جنيها داخل ج. م. ع. تسدد مقدما أو بحوالة بريدية غير حكومية ـ البلاد العربية ٢٠ دولارا . أمريكا وأوربا وافريقيا ٣٥ دولاراً ، باقى دول العالم ٤٥ دولاراً.

● وكيل الإشتراكات بالكويت/ عبدالعال بسيونى زغلول - ص ب رقم ٢١٨٣٣ - الصفاة - الكويت - 13079 - ت / ٤٧٤١١٦٤

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفي لأمر مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد.

فى هذا العدد









فنون

قصة وشعر

من الهلال .. إلى الهلال

ص

الأبواب الثابتة

الغلاف

لوحة للفنان
حلمى التونى



تعال نتحدث فى الثقافة

استعلنت الطبيعة أنها الغضب والثورة والرياح الهوجاء في شهر أبريل المنصرم ، مع أن الانجليز يسمون هذا الشهر فى بلادهم : «ليدى أبريل» .. أى : «السيدة أبريل» .. كناية عن جمال الشهر وهدوئه ورقته وتفاوح روائحه ، وتناغم ألوان الورد والأزهار في حدائقه ! ..

ولكن رياح «الخماسين» في مصر هى سيدة الموقف فى أبريل من كل عام ! .. تنوب عن براكين الطبيعة وزلازلها في إعلان غضبها ، ولا أحد يدري على أى شىء تغضب الطبيعة ، وعلى أى انسان ، فهى تشمل الجميع بغضبها ، كما فعلت قديما وحديثا فى مصر وفى العالم كله ، ومازالت اطلال مدينة بومبى في ايطاليا تشهد بغضب الطبيعة ، ولكن رحمة الله قريب من الناس ، فهم بهذه الرحمة الشاملة أقوى من عوامل الفناء والدمار ! ..

إلا إن عوامل الدمار والفناء التي كانت تنطلق من الطبيعة ، ومازالت تنطلق منها، صارت في الزمن الأخير أضعف بكثير من عوامل الدمار والفناء التى يطلقها الانسان على الانسان ، من أسلحته الفتاكة الهائلة التي يحاول الآن فى «المعاهدة الأبدية» لمنع انتشار الأسلحة النووية ، أن يحد من شرها المستطير ، ويفض أنيابها السامة كما يفض أنياب الثعابين ! ..

غير أن دول العالم ستفض أنياب الثعابين في كل مكان ، إلا فيما يسمونه الآن «منطقة الشرق الأوسط» ففي هذه المنطقة تربض «اسرائيل» العزيزة علي النظام الاستعمارى الجديد، كما كانت عزيزة علي النظام الاستعمارى القديم ، وسيأمن الناس في الدنيا كلها شرور الثعابين إلا في الشرق الأوسط ، حيث يعيش العرب الذين هانوا على الدنيا بعد أن هانوا على أنفسهم وانطبق عليهم قول أبى الطيب :

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام

عزيزى القارىء :

تعال نتحدث فى الثقافة ! ..

إن «كوبرى أبو العلا» الذى كان يربط بين القاهرة وجزيرة الزمالك سوف يغادر مكانه ويتحول الي مركز اشعاع ثقافى ، للكتاب واللوحة والمعروضات الثقافية بشتى صورها واتجاهاتها ..

وكوبري أبو العلا جدير بأن يصبح كذلك ، فهو من صنع المهندس «إيفل» الذى بني البرج الحديدى المعروف باسمه في باريس في أواخر القرن التاسع عشر ، فصار هذا البرج علما على مدينة النور والثقافة ، ولكن «كوبرى أبو العلا» لم يصبح كذلك لأن المهندس – على براعته – أخطأ فى بنائه ، فبقى هذا الكوبرى المهيب عشرات السنين مجرد ممر لعربات الترام ! .. والآن تبتسم له الدنيا ويتغير حظه ، ويأخذ مكانه ، رمزا للثقافة فى عاصمة الألف مئذنة ! ..

عزيزى القارىء :

هل ينجح مشروع كوبرى أبو العلا ، أم يتحول إلي عكس ما يراد منه ، كما تحول مشروع «قصور الثقافة» في الريف المصرى ؟! ..

كان ممكنا أن تصبح هذه القصور منطلقا للثقافة والنور ، وتجمع فى ساحاتها مواهب الشباب المصرى في الصعيد والوجه البحرى ، وتصدح فيها أبيات الشعر ونغمات الموسيقى وسطور القصة والتجارب الشبابية فى الأدب والفن ، وتجذب الأعمار الغضة من كل الاتجاهات ، ولكن قصور الثقافة لم تستطع أن تكون حتي أكواخا للثقافة ، وانفض عنها الشباب ، وراحوا يتلمسون تزجية فراغهم مع جماعات الارهاب والظلام والجهالة العمياء ، فاجتذبت الكثيرين منهم ، ووضعت فى أيديهم السلاح القاتل ، بدلا من الأقلام والآلات الموسيقية وأدوات الرسم التى كان المأمول أن تضعها قصور الثقافة في هذه الأيدى التائهة الباحثة عن قشة تمسك بها في بحر الحياة المائج كما يمسك بها الغريق فى اللجة العميقة !..

عزيزى القارىء

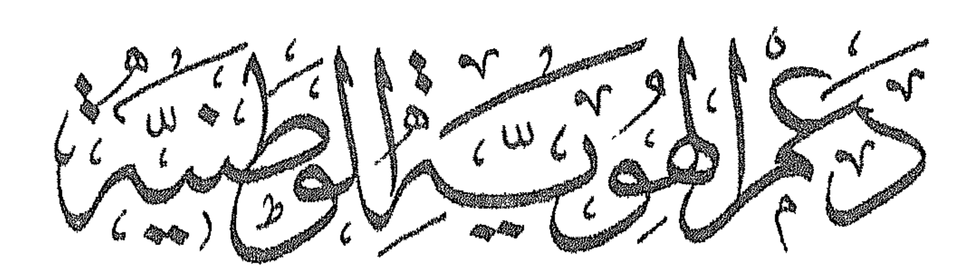
ليست الطبيعة هي التي تغضب وحدها علي الانسان !! ان الانسان هو أيضا يغضب على نفسه ، فيدمرها تدميرا ، كأنه شمشون يهدم المعبد ، ويقول : عليّ وعلى أعدائى يارب!..

إلا أن أيار – مايو – هو البدء الحقيقى للربيع في بلادنا ، ومن حقه وحقنا الاستبشار بقدومه ، وأن نقول مع البحترى كما قال قبل ألف عام :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا

من الحسن حتى كاد أن يتكلما

« المحرر »



دعم الهوية الوطنية

بقلم: د. مصطفى سويف

تشير كثير من الدلائل إلى أن موضوع الهوية الوطنية يعتبر واحدا من الموضوعات المهيأة لإثارة ردود أفعال انفعالية أكثر منها عقلانية عند أعداد كبيرة من القراء المهتمين بالقضايا العامة . ويغض النظر عن مدى سلامة هذه القابلية للاثارة ازاء الموضوع فالامر الذى لاشك فيه انها قد تعطل كفاءة التخاطب بين القارىء والكاتب. ومن ثم فمن الخير للكاتب الحريص على توصيل الرسالة أن يحسب حساب ذلك مقدما ولو على سبيل الاحتمال . فيبدأ بمحاولة تنقية الأجواء الفكرية من أية شائبة تحمل فى طياتها احتمال اثارة هذه الانفعالية . وذلك قبل الاسترسال فى الحديث. وهذا بالضبط ما سأحاول القيام به. ثم أتقدم بعد ذلك الى معالجة الموضوع المحورى لمقالى الراهن.

تنقية الأجواء الفكرية

تدور معظم الأرجاع الانفعالية فى هذا المجال حول محورين أساسيين، يؤكد أولهما شيئا من التخوف من أن تؤدى العناية بمفهوم الهوية الوطنية الى عرقلة توجهات أخرى يرون أن الدفع اليها واجب، ويدور الثانى حول احتمالات التمادى بالمفهوم تماديا يؤدى به الى بلوغ

أبعاد غير مقبولة. ثم تبقى بين هذين المحورين منطقة تداخل محدودة.

ونبدأ بالنظر فى أمر المحور الاول: اذ يظن البعض ان الدعوة الى رعاية موضوع الهوية الوطنية تأتى الآن متأخرة فى حسابات الزمن الدولى. لان العالم يتجه فى الوقت الحاضر الى تكوين التكتلات الدولية الكبيرة. ويستشهد هؤلاء عادة بمسيرة مشروع الوحدة الاوربية. وتعليقنا على هذا التصور انه صحيح جزئيا لكنه ليس صوابا مائة فى المائة. ففى الوقت الذى يبدو فيه التوجه الى الاتحاد والتكتل بين بعض الدول تبرز ظواهر أخرى تشير الى تحرك مغاير يسير فى خط مواز. وبايقاع اسرع نحو التجزئة والتفرد. ويكفى ان نضرب الامثلة على ذلك ما يجرى الآن فى يوغوسلافيا السابقة. وفى كثير من جمهوريات الاتحاد السوفييتى السابق. وما كان يسمى تشيكوسلوفاكيا .. إلخ. فاذا اردنا ان نكوّن لانفسنا تصورا مفيدا فى هذا المجال فليكن هذا التصور شاملا ومتوازنا ويبدو لى ان التصور الاقرب الى الصواب هنا هو الآتى. ان العالم كمنظومة من الدول يمر فى الوقت الحاضر بموجة تغيرات شاملة ومتلاحقة. يغلب عليها توجهان رئيسيان احدهما نحو التكتل والآخر نحو التجزئة أو التفرد. ويبدو (من ظاهر الامر على الاقل) ان العامل الحاكم للانتظام فى سلك هذا التوجه او ذاك هو التصور الذى يدور هنا أو هناك حول المصلحة. وان تحديد مضمون هذه المصلحة يستند معظمه الى خبرات هذه الدولة أو تلك (أو هذه الجماعة العرقية أو الطائفية) فى الماضى القريب كان البعض مستضعفا فلقى معاملة استبدادية اسهمت فى تنفيره من التكتل. فاتجه الى الانسلاخ من التجمع الذى كان يضمه مع غيره. وهو يمر الآن بأزمة تحديد هويته الخاصة. ولابد لنا ان نتوقع قدرا من التخبط فى هذه المرحلة بين اعتبارات الوطنية والقومية والعرقية.. إلخ..

هذا عن تيار التوجه نحو التجزئة وفى مقابل ذلك نرصد التيار المتجه نحو التكتل. وهو يضم غالبا دولا لم تكن مستضعفة فى الماضى القريب ولكنها كانت تعيش على حافة الخوف بين القوتين النوويتين الكبريين. وفى السبيل الى تأمين نفسها دخلت حينئذ فى تحالفات جزئية أو محدودة (مثال ذلك السوق

دعم الهوية الوطنية

الاوربية المشتركة) .

والآن وقد انتهت الحرب الباردة بين العملاقين النوويين اصبح واضحا فى تقييم هذه الدول الاوربية خبرتها فى هذا الماضى القريب ان تحالفاتها الجزئية كانت أداة جيدة فى تأمين سلامتها بقدر معقول، ومن ثم سهل عليها التفكير فى الاتجاه نحو توسيع مفهوم التحالفات الجزئية وزيادة احكام هذه التحالفات لتأمين سلامتها فى اطار توازن دولى جديد، يقوم فيه عملاق واحد، اعتقد ان هذا التصوير للتوجهين الرئيسيين اللذين ينتظمان عالم اليوم أقرب الى تمثيل الواقع.

فاذا تبنينا هذه الصيغة فلا معنى للقول بأن الدعوة الى دعم هويتنا الوطنية تأتى الآن متأخرة فى حسابات الزمن الدولي اذ إن النظرة الشاملة والمتوازنة للواقع الدولى تشهد على العكس من ذلك، بأن الوقت الراهن مناسب تماما للنهوض بهذه الدعوة على اساس اننا اقرب الى مجموعة الدول التى كانت مستضعفة وهى تتوق الآن الى تعديل اوضاعها وفى هذا السياق تعيد النظر فى استجلاء معالم هويتها الخاصة لاستنهاض مايمكن استنهاضه من قواها المعنوية.

ثم تبقى نقطة اخيرة فى التعليق على هذا المحور، لنفرض اننا قررنا السير فى الطريق الى الاتحاد مع مجموعة معينة من الدول، اذا كان هذا قرارنا فلن يكون فيه مايتعارض مع يقظة حسن الهوية الوطنية فينا، بل ان رجاحة التفكير تشير الى انه افضل لحاضرنا ومستقبلنا ان نخطو نحو هذا الاتحاد ونحن اشد ايمانا بأنفسنا مما نحن عليه الآن وهو مايعنى فى السياق الراهن، ان نكون مزودين بالوعى بهويتنا الوطنية.

● التعصب الديني

وننتقل الآن الى معالجة المحور الثانى محور الخوف من التمادى بمفهوم هويتنا الوطنية الى ابعاد غير مقبولة، اى التمادى به الى تزكية شكل من اشكال التعصب الوطنى، وهذا جائز فعلا، اى ان اصحاب هذا التخوف محقون فعلا فى هواجسهم

وتوجد فى احاديثنا وتصوراتنا الشائعة فى الوقت الراهن عناصر كثيرة تزكى هذا النوع من المخاوف (جنبا الى جنب مع كل مظاهر ضعف الهوية) ومع ذلك فهذا نوع من الخوف لايجوز ان نستسلم له. لانه يقوم على التسليم (خطأ) بأن المفاهيم التى نستعين بها على تنظيم مدركاتنا وسلوكياتنا (ومنها مفهوم الهوية الوطنية) هى التى تسيرنا وتتحكم فينا. وهذا منطق معكوس. فالاصل فى هذه المفاهيم أننا نحن الذين نتوصل اليها ونبلورها لكى ننظم من خلالها عوالم التعامل المختلفة فيما بيننا. ومع ذلك فحتى اذا سلمنا بأن الوقوع فريسة لهذا النوع من الضلال وارد فلابد من التسليم بأن احتمال درء وقوع هذا الخطر وارد ايضا. والطريق الى ذلك انما يكون باستمرار اليقظة لتصحيح الاخطاء (من هذا الطراز وغيره) أولا بأول. وتنمية قدرات النقد الاجتماعى البناء. والاصرار على ممارسة هذا النقد وهذا التصحيح دوما.، وعلى ترسيخ الشروط الاجتماعية والسياسية التى تضمن استمرار الممارسة وهى شروط تجتمع جميعا تحت عنوان «ترسيخ الديمقراطية السياسية والاجتماعية».

ونصل أخيرا الى منطقة الظل أو التداخل بين المحورين. وتتركز مخاوف البعض ممن يشغلون هذه المنطقة فيما يمكن ان نسميه بخطر الاجتزاء اشارة الى المحاولات المتسرعة التى ينزلق البعض اليها استخلاصا لشعارات أو معان مجتزأة. من ذلك مثلا استخلاص اننا مادمنا نتكلم عن الهوية المصرية فهذا معناه بالضرورة ان هذه الهوية ذات مضمون فرعونى. وبمجرد ظهور هذا الاستنباط لايلبث ان يبرز فى مواجهته استنباط مجتزأ مضاد. صيغته. «لا بل نحن عرب». ثم اذا باستنتاج مجتزأ ثالث مؤداه «بل نحن قبط» واذا بالقضية تتحول الى شعارات تزكيها انفعالات ايديولوجية الاساس يختار اصحاب كل منها جزءا من الحقيقة التاريخية وفى سبيل فرضها على الآخرين يحاولون ان يطمسوا معالم سائر الاجزاء. ومرة اخرى لابد لدرء هذا النوع من الاخطاء ايضا من استمرار اليقظة، والتصحيح اولا بأول دفاعا عن الحق فى امر هويتنا ، وكلمة الحق هنا مؤداها ان المضمون الحضارى لهذه الهوية انما يتحدد فى سياق عملية تقطير تاريخى بالغة التعقيد. لا بناءً على رغبة

دعم الهوية الوطنية

هذه الفئة أو تلك من المواطنين. وان الناتج الذى نعيشه الآن تسهم فى تكوينه مقومات فرعونية وقبطية وعربية اسلامية ، وربما عناصر اخرى تسربت فى كياننا عن طريق البث الحضارى من شعوب اتصلنا بها فى بعض المراحل التاريخية بطرق مختلفة وعلى مستويات متفاوتة من حيث كثافة الاتصال وتشعب قنواته. هذه حقيقة تاريخية لايجوز الجدال فيها لانها تستند الى واقع تاريخى صلب. اما الذى ينبغى ان تتجه الجهود اليه ويتنافس المجتهدون فى تناوله فهو النظر فى تحديد الاوزان النسبية التى ترسبت بها تلك المقومات الفرعونية والقبطية والعربية الاسلامية.. إلخ فى كيان حياتنا الاجتماعية النفسية الراهنة واسهمت بذلك اسهامات متفاوتة فى اكسابها قسماتها الحضارية كما نعيشها. ولاسبيل الى جلاء الحقيقة فى هذا الصدد الا عن طريق بحوث العلماء من ابناء هذه الامة. علماء الآثار. والتاريخ والاجتماع وعلم النفس الاجتماعى والحضارى. والانثروبولوجيا والفنون والآداب الشعبية.

● كيف ندعم هويتنا الوطنية ؟

نتجه الآن وقد فرغنا من مهمة تنقية الاجواء الفكرية الى النظر فى الكيفية التى ندعم بها هويتنا الوطنية. لا لنكتفى بازالة الآثار المؤذية التى لحقت بها من جراء التنكر لها. ولكن لنمهد كذلك الطريق امامنا نحو مستقبل افضل. وفى هذا الصدد يلزمنا ان نبدأ بالتفرقة (التصورية) بين طريقين لدعم الهوية كلاهما ضرورى ومكمل للآخر، وكلاهما له طبيعته ومتطلباته . هذان الطريقان هما: دعم الهوية نفسها ككيان نفسى/اجتماعى/حضارى. ودعم الوعى بهذه الهوية. وفيما يلى نتناول كلا من هذين الطريقين بقدر من التفصيل.

١ - دعم الهوية ككيان قائم فينا :

جوهر هويتنا الوطنية هو الانتماء الحياتى الى هذه الجماعة البشرية التى تسمى «المصريين» ويبدأ هذا الانتماء بيولوجيا (بحكم الميلاد) ثم لايلبث ان ينمو

ويرتقى فيتفتح عن عناصر نفسية حضارية شأنه فى ذلك شأن كثير من الوظائف النفسية التي تنمو وترتقى بنا (كاللغة مثلا). اما عن الطريق الى تكريس التوجه الرئيسى لهذا الارتقاء ونسجه ضمن بقية النسيج الاجتماعى الحضارى الذى يحيط به (على جميع مستويات النشاط النفسى) فهو طريق ذو شعبتين، تفعل إحداهما فعلها فينا عن طريق عمليات الادراك لدينا. وتنفذ الثانية فينا وتتمكن منا عن طريق افعالنا. فكل ما من شأنه ان يقلل من الفروق الصارخة بين الشرائح الاجتماعية المختلفة من شأنه ان يغذى ويؤدى الى مزيد من النسج والالتحام . وكل مايؤكد الفروق الشديدة بين مواطنينا فى مستويات الفقر والغنى، والتعليم والامية، والرقى والتخلف، وكل مايقترن بهذه الفروق من تباين فى الملبس والمسكن والمأكل، الخ يفرض نفسه على عقولنا ونفوسنا فيباعد بيننا. ويطلعنا على ان النسيج الاجتماعى الذى يضمنا ملىء بالخروق الواسعة، وتعمل هذه الخروق او الفروق ضد توحدنا مع المحيطين بنا. جدير بالذكر هنا انها لاتقضى تماما على امكانات التوحد لان هناك دائما بقية من العوامل تعمل مع التوحد ولاتزال هى الاقوى (كاللغة بدقائقها، اعنى لغة الكلام اساسا . وبعض العادات وما يكتنفها من معان وممارسات وبعض القيم .. إلخ.. لكنها اى (الفروق والخروق) تضعف هذه الامكانات ونحن نقع فريسة للصراع الدائم بين الطرفين، وليس معنى ذلك أن نأمل فى اختفاء الفروق تماما فهذا امر غير وارد ولكن المطلوب تضييق شقة هذه الفروق ومايترتب عليها من خروق تمزق نسيج المجتمع وغنى عن البيان انها كلما ضاقت اضاف ذلك الى رصيد التقارب وبزوغ «النحن» هذا عن الشعبة الاولى التى تدعم انتماءنا عن طريق مانعايشه ليل نهار من تماثل أو تقارب، أما عن الشعبة الثانية فهى تؤثر فينا عن طريق الفعل، فكل فعل ينطوى على معنى المشاركة يضيف شحنة الى منظومة النحن، شريطة ان تكون قناة انتظام الفعل هى المشاركة فعلا (لا قولا فهذه الامور ليس فيها مجال للخداع) والمشاركة تختلف عن الامتثال وعن التوازى والفرق الرئيسى فى هذا الصدد هو ماتنطوى عليه المشاركة من عناصر ارادية وماتشف عنه من ادراك (مهما يكن محدودا) لجزئية

دعم الهوية الوطنية

الفعل الفردى فى كلية المشروع الجماعى.

هذا عن البعد الرئيسى للشعبة الثانية

وربما كانت اقرب ترجمة لهاتين الشعبتين فى حدود مفاهيمنا الاجتماعية السياسية الشائعة هى الحث على التوجه نحو مزيد من عدالة توزيع الحقوق والواجبات ومزيد من المشاركة فى اتخاذ القرار.

٢ - دعم الوعي بالهوية الوطنية :

تظل هويتنا الوطنية اقرب الى الطاقة الخاملة بقدر ماتكون عارية عن الوعى. ومن المحقق ان العرى التام عن الوعى غير وارد لان طبيعة حياتنا النفسية الاجتماعية لاتسمح بذلك. ولكن يمكن القول من ناحية اخرى ان تزويدها بالوعى بصورة مدبرة ومرتبة من شأنه ان يجعل فاعليتها (اى فاعلية الهوية) اضعافا مضاعفة. شريطة ان يكون الاساس الحياتى لهذه الهوية (وهو ما أوضحناه فى الفقرة السابقة) مكافئا فى نموه وارتقائه لهذه العناية. والا انقلبت محاولات التزويد بالوعى الى مظهريات جوفاء. وقد تترتب عليها عواقب بالغة التخريب فى حياة الامة وفى نفوس ابنائها. وفيما يلى نذكر بعض التوجهات الرئيسية التى يمكن النظر فيها والتدبير لها كجهود متكاملة على طريق بث الوعى بالهوية ليكون لنا من ذلك اضعاف طاقتنا الراهنة اقبالا على الحياة وعلى الفعل. وعلى التعاون الخلاق.

اولا: انعاش الذاكرة الوطنية بابعادها المختلفة: فهويتنا تقوم على عمود فقرى هو تراكم آثار تاريخنا (فينا) بكل روافده ، وبكل محاسنه ومساوئه، من هنا كانت العناية بالتاريخ. درسا وبحثا وتدريسا وتأليفا ،. واجبا على كل قادر حسب قدراته العملية. وموقعه فى منظومة الحياة الاجتماعية. وفى هذا الصدد يتحمل اساتذة التاريخ اكبر قدر من المسئولية ان يقدموا لنا تاريخنا مكتوبا افضل كتابة علمية نزيهة. ويليهم فى حمل الامانة كل من كانت له صلة بتقديم المواطنين (صغارا وكبارا) الى هذا التاريخ . بدءا من واضعى البرامج التربوية الى القائمين

على تنفيذها من مدرسين وموجهين ومهتمين بالاعلام التاريخى. وفى هذا السياق أتوقف عند شهادة الاستاذ الدكتور رؤوف عباس، استاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة. وقد ادلى بها الى جريدة الاهرام صباح الجمعة الموافق ٣١ مارس الماضى: «لانملك رؤية شاملة لتاريخنا القومى.. وهذه حقيقة لابد ان نواجهها .. ولا توجد عندنا دراسة تقدم عرضا لتاريخنا عبر العصور المختلفة. كما انه لاتوجد عندنا موسوعة تاريخية تتدرج حسب المستويات العمرية المختلفة. كما هو الحال فى الدول المتقدمة. كما نفتقد الى التكامل والتداخل بين الدارسين للعصور المختلفة. ونتيجة لذلك لاتوجد حتى على المستوى الاكاديمى رؤية شاملة لتاريخنا القومى. هذا هو ما كنا نشعر ولكن لم تكن لدينا الثقة الكافية فى حكمنا . أما وقد ادلى الرجل الخبير بهذه الشهادة فقد زال الحرج. ووجبت الدعوة الى البدء فورا فى التخطيط والتنفيذ لسد هذه الثغرة الخطيرة. هذه مسئولية اهل الاختصاص فى المقام الاول.

• ومسئولية الجمعية التاريخية ان تنظم هذا العمل. وان يؤازرها فى ذلك المجلس الاعلى للثقافة. وتأتى بعد ذلك مسئولية التربويين ان يطوعوا هذه المادة التاريخية لمتطلبات المراحل العمرية المختلفة الدارسين . ومسئولية التربويين ان يقدموا المشورة الى الدولة فيما يتعلق بالاسلوب الامثل لرفع مستوى العناية بمعرفة تاريخنا الوطنى رفعا كيفيا . ذلك ان طريق المعرفة ليس مقصورا على الكتب. ولكن هناك المتاحف والزيارات الميدانية. وعقد المسابقات التعليمية والثقافية ورصد المكافآت المالية السخية لهذا الغرض اسوة بما يجرى لدينا فى مجالات أخرى. وهناك قبل ذلك وبعد ذلك كله حسن توظيف اجهزة الاعلام فى سبيل الاسهام فى اداء هذه الرسالة . وقد بدأت فعلا بعض البشائر فى هذا الصدد منذ حين. ولكن لابد ان نخطو بعد ذلك خطوات لنعبر مرحلة البشائر الى ماهو أكبر وأقيم وأفعل فى النفوس وفى العقول.

واذا كان واضحا امامنا فى هذا السياق ان المقصود بالتاريخ هو تاريخ المجتمع بمؤسساته الرسمية وغير الرسمية. وتاريخ تدافعاته الشعبية لا تاريخ حكامه وامجادهم الشخصية فلا يجوز اغفال تاريخ الفنون والآداب بجميع

دعم الهوية الوطنية

صورها كما قدمها ابناء مصر فى عصورها المختلفة فنحن هنا بازاء تاريخ الوجدان المصرى وبازاء تجليات لقيمه الجمالية والدينية والاخلاقية لا سبيل للكشف الصادق عنها الا من خلال هذا الرافد.

ثانيا: دعم الوجدان الوطني:

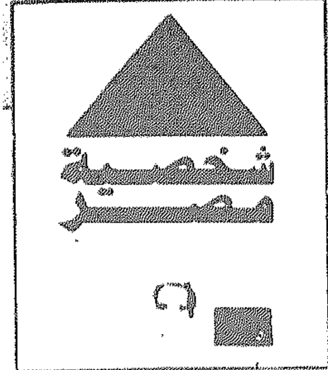
ما أشرنا اليه فى الفقرة السابقة عن الفنون والآداب الشعبية وغير الشعبية يدخل تحت مظلة العناية بتدريسها اما مانعنيه فى الفقرة الراهنة فيندرج تحت مطلب الرعاية الكريمة للبحث والباحثين فيها. وجدير بالذكر ان هذا المجال يحتاج الى كثير من الانفاق لانه يتطلب الترحال بهدف الجمع والتوثيق كما انه يحتاج الى قدر كبير من الجهود المساعدة لجهود الباحثين المتخصصين، ولكن هذه النفقة لايجوز ان تحول دون البدء فى التخطيط لهذا العمل لان هذا الرافد لايمكن الاستغناء عنه اذا كنا جادين فى التدبير لمشروع متكامل للنهوض بهويتنا الوطنية. فهويتنا لاتقوم على تاريخنا السياسى والاقتصادى فحسب، ولكنها تتمثل كذلك فيما يمكن ان تقدمه ملامحنا الوجدانية هويتنا هى تاريخنا السياسى والاقتصادى والثقافى، وهى نحن كما نحب ونكره، ونفرح ونحزن، ونغضب ونعفو، ونأمل ونخشى، وهى نحن كما نتخيل انفسنا وعوالمنا فى هذه الاحوال وفيما لا حصر له من توابعها. أضف الى ذلك ما يمكن ان تتيحه هذه الثروة (اذا جمعت ووثقت ونشرت أو عرضت بالصورة اللائقة بها) للمشتغلين بالابداع الفنى من أبناء هذا الوطن من فرص سخية لتخصيب خيالهم تخصيبا من شأنه ان يزيد من تعميق جذورهم فى ارض مصر التراثية وهو ما من شأنه ان يرتد بعد ذلك على هويتنا بمزيد من الارتقاء.

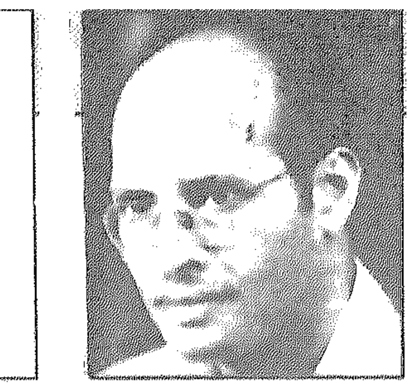
ثالثا: مزيد من الاكتشاف لابعاد الهوية الوطنية:

تعتبر الدراسات الحضارية المقارنة من اهم المناحى العلمية التى تسهم فى اكتشاف ابعاد الهويات القومية والوطنية. وطريقها الى ذلك ذو شعبتين: تتجه

الجهود في واحدة منهما الى المقارنة بين المجتمعات ذات الأطر الحضارية المختلفة لاكتشاف ماهو ثابت عبر هذه الاطر. ومن ثم يمكن اعتباره جزءا من افصاحات الطبيعة البشرية عن نفسها حيثما كانت. وتتجه الجهود فى الشعبة الثانية إلى إلقاء الضوء على الخصائص الفارقة أو المميزة بين المجتمعات المختلفة وسواء اتجهنا بالاهتمام الى الشعبة الاولى او الثانية فالنتائج فى جميع الاحوال من شأنها ان تزيد من بروز معالم الهوية الوطنية. وجدير بالذكر ان اقسام العلوم الانسانية فى جامعاتنا هى المقر الطبيعى لهذا النوع من الدراسات. ونحن نخص بالذكر هنا اقسام العلوم الاجتماعية والنفسية والانثروبولوجيا الحضارية . ومما لاشك فيه ان باحثينا الوطنيين سوف يجدون كثيرا من الفرص المهيأة لهم ان ينجزوا فى مجال الدراسات الحضارية المقارنة انجازات تجعلهم اندادا لنظرائهم الغربيين ممن يقبلون على القيام بهذه الدراسات بل وقد يتفوقون عليهم فى الدراسات التى تجعل من مصر بؤرة اهتمامهم لسبب رئيسى مؤداه ان الفرص المتاحة للباحث المصرى فى هذا المجال قد تكون افضل من تلك المتاحة لزميله الاجنبى الذى يتقدم لدراسة مماثلة يكون محورها مصر. وذلك فيما يتعلق بفهم الدلالات.الحضارية لأشكال السلوك موضوع البحث. وربما فيما هو ابعد من ذلك واشد خطرا وذلك بالنسبة لصورة الباحث المصرى. وبالنسبة لموضوع وعينا بهويتنا.

وبعد فهذا هو المقال الثالث فى اطار حديث متصل عن هويتنا الوطنية. ماهى فى حقيقتها التى نحيا بها. حقيقتها النفسية الحضارية. وما اصابها من تنكر الكثيرين من ابنائها لها. وما اصاب المجتمع نتيجة لذلك من اضطراب فى كل مايربطه بالحياة. وبأبنائه وبصورته فى مرآة نفسه كما يراها ويقومها ثم ماينبغى لنا ان نفعله عسانا ان نقضى على آثار التنكر. ونحسن صيانة هذه الهوية. وجدير بالذكر اننى لم اقصد بهذه المقالات الثلاثة ان اوفى الموضوع حقه. فحقه اكبر كثيرا مما تسمح به امكانات هذه المقالات وامكانات كاتبها. وكان هذا الامر واضحا لنا منذ بدأنا حديثنا ولكن هذا الوضوح لم يكن ليثنينا عن ان نستهدف اولا وقبل كل شيء اثارة الموضوع وايقاظ الوعى به فى اطار بعينه. هو هذا الذى قدمناه.





د. جمال حمدان

فى الذكرى الثانية لرحيله:

إعادة اكتشاف جمال حمدان

بقلم: مها محمود صالح

منذ عامين رحل عنا د. جمال حمدان . رحل فجأة ليتذكره من كانوا يعرفونه، ويكتشف وجوده أولئك الذين لم يعرفوه من قبل!

نعم.. لقد انكرنا جمال حمدان فى حياته، وهو ليس فى حاجة إلى انصافنا بعد رحيله. نحن فى الحقيقة الذين فى أشد الحاجة إلى أن نقرأ بل ونعيد مرة ومرات قراءة كتبه وخاصة كتابه «شخصية مصر».

إن هذا الكتاب أو صفحات منه على الأقل، يجب أن يقرأها ويعيها كل مصرى! ومن واجب كل مؤسسة ثقافية أو تعليمية، حكومية كانت أو غير حكومية، تعمل من أجل مستقبل مصر أن تجعل ذلك هدفا تسعى إلى تحقيقه.

وإذا كان توقيت اصدار الطبعة الأولى من الكتاب، يونيو ٦٧، كان حريصا به أن

يواجه تلك الانكسارة التى غشيت الناس فى أعقاب الهزيمة فما أحوجنا اليوم أيضا فى ظل متغيرات دولية مزلزلة واضطراب فكرى عالمى إلى مثل هذا الكتاب ما أحوج شبابنا إلى من يحدثهم عن مصر، كما فعل حمدان، بحماس العاشق وموضوعية العالم وبصيرة الصوفى! ما أحوجهم إلى من يملك، مثل حمدان، تلك القدرة الفائقة على النفاذ إلى ...ر عشرات التفاصيل المتباعدة ظاهريا ...ى مادتها وسياقها، ليضعها بعد ذلك مقطع الفسيفساء الصغيرة، فى بناء متكامل، تتجلى فيه مصر، صاحبة الوجود الفريد المتفرد جغرافيا وتاريخيا وحضاريا! ولست فى السطور التالية أحاول تقديم ذلك العمل الفذ، ولا أظننى أستطيع، وإنما هدفى هو تقديم لمحات من تلك الأفكار التى أعتقد أنه لا خلاف على أهمية أن تكون جزءا من نسيج العقل الجمعى لأبناء مصر على اختلاف انتماءاتهم الدينية والسياسية والاجتماعية!

الوسطية والاستمرارية:

هما اثنان من ملامح شخصية مصر التى يعرضها الكتاب والتى نظنها لا يجب أن تغيب عن وعى أى مصرى.

والمقصود بوسطية مصر هو «تعدد الجوانب والأبعاد والآفاق مما يثرى شخصيتها ويبرز عبقرية المكان فيها (ص ٢٣٣) فمصر قاريا ذات بعد أفريقى وآخر آسيوى وهى اقليميا ذات بعد نيلى وآخر متوسطى. وبالإضافة إلى ذلك فمصر وسط فى موقعها بين خطوط الطول والعرض، وبين المناطق الطبيعية وأقاليم الانتاج، وبين القارات والمحيطات. هذه الحقائق الجغرافية ارتبطت بأحداث تاريخية وموجات حضارية وصنعوا فى النهاية مصر سيدة الحلول الوسطى كما يسميها المؤلف. أمة وسط هى وليست أمة نصفا! وسط بين الماضى والحاضر، بين المحلية والعالمية، بين الأصالة والمعاصرة، وبين التراث والاقتباس. (ص ١٩١) ولعل الوسطية هى البذرة الأساسية التى أثبتت قدرة مصر المدهشة على الاستمرار!

ليست مصر فقط أول أمة بمعنى القومية الصحيح وأول دولة بالمعنى السياسى وإنما هى أيضا أطول دولة حافظت على وحدتها القومية فلم يحدث خلال ٦٠٠٠ سنة أن انفرط عقد وحدتها.. إلا فى حالات نادرة وشاذة للغاية.. (ص ٥٣) واستمرارية مصر ليست تكرارية وإنما هى تراكمية. وينقل جمال حمدان عن نيوبرى P. E. Newbarry قوله: «مصر وثيقة من جلد الرق، الانجيل فيها مكتوب فوق هيرودت، وفوق ذلك القرآن، وخلف الجميع لاتزال الكتابة القديمة مقروءة جلية» (ص٢٧٣) وليس معنى ذلك أن تاريخ مصر وحضارتـ لم يعرفا الانقطاع أبدا، لكن «شد: تراخى الوراء

التاريخي لمصر يجعلها جميعا (أى مراحل الانقطاع) تبدو غير متعارضة مع الاستمرارية العامة أو محطمة لها (ص٢٧٨).

حتى الانقطاع هو فى حقيقته أحد مظاهر الاستمرارية فى شخصية مصر!

«فحين التقى العرب بالمصريين وتصاهروا واختلطت دماؤهم لم يكن ذلك فى الحقيقة إلا لقاء أبناء عمومة أو أخوة فى المهجر، أو هو كان لقاء آباء بأبناء وأجداد بأحفاد (ص٢٨٥).

أليس إسماعيل أبو العرب العدنانيين هو ابن إبراهيم عليه السلام، العراقى من هاجر المصرية، فالعرب إذن، أصلا، أنصاف عراقيين أنصاف مصريين! بل إن علاقة القربى بين مصر والعرب ترجع إلى أبعد من ذلك بكثير. يقول حمدان:

«الفرشة الجنسية الأساسية التى كانت تغطى نطاق الصحارى فى العالم القديم من المحيط إلى الخليج كانت تنتمى إلى أصل واحد متوسطى» ومع الحوادث الجغرافية «حدث تقطع فى الغطاء القديم المتجانس جنسيا إلى عدة رقع متباعدة جغرافيا وهذا معناه أن شعوب المنطقة قبل العرب والاسلام هم أساسا وأصلا أقارب انفصلوا جغرافيا (ص٢٨٣)

ومن الناحية الحضارية فإن مصر القديمة رغم ما حتمته عليها جغرافيتها من عزلة خفيفة كانت قادرة على تصدير حضارتها براً وبحراً، وهى أيضا لم تتوان عن الاستعارة الحضارية كلما اتيح لها ذلك. وعندما جاء العرب إلى مصر مع الإسلام ظهرت ملكة الحد الأوسط، كما يسميها حمدان، «لقد تأثرت مصر القبطية بالجديد الذى أتى به العرب من لغة وعقيدة لا لأن المغلوب مولع بتقليد الغالب ولا لأن الصراع اللغوى يحدد الصراع السياسى فحسب وإنما أيضا لأنها أدركت بسرعة أن العرب قد أتوا بجديد حقا» (ص١٧٨).

وإذا كانت مصر العربية الإسلامية هى الطبقة الحضارية الظاهرة من مصر المعاصرة، على حد قول نيوبرى، فإن الطبقة الأولى فى وجود مصر تعود إلى ذلك التاريخ السحيق الذى بدأ فيه تجمع الانسان حول النيل العظيم.

وللنيل مع مصر قصة.. وأى قصة!

مصر هبة النيل:

ليست مصرالزراعة هى فقط هبة النيل وإنما مصر الحضارة أيضا! تبعا لتقسيم جمال حمدان فإن أولى مراحل تاريخنا الحضارى هى مرحلة صناعة الحضارة. وهى مرحلة انكفأت فيها مصر على الوادى فى عزلة نسبية، بسبب الصحراء المحيطة بها، ثم خرجت من عزلتها بعد حين فى شكل متطور انبهرت به الشعوب المجاورة. لم يكن ذلك التطور زراعيا فقط وإنما كان سياسيا أيضا! فالاحتياج إلى

وجود سلطة عليا يخضع لها الجميع تتولى ضبط النهر وضبط الناس فى استخدامه، كان السبب الأساسى فى ظهور الدولة فى مصر.

إن زراعة الرى هى التى علمت مصر الحضارة والنظام والقانون وهى التى فجرت التاريخ والحضارة فى مصر دون سواها لأول مرة، وهى التى وحدتها مبكرا ومنحتها النظام والقوة التى خلقت بها أول امبراطورية فى التاريخ (ص٧٨)

وعلى مدى تاريخ مصر كان النيل أحد أهم وسائل نقل حضارة مصر جنوبا إلى أفريقيا، عن طريقه انتقلت الديانة الفرعونية ثم القبطية وبعدهما التعريب والإسلام.

واليوم، ليس النيل فقط وردنا الذى نشرب منه الماء ونحصل على الكهرباء، من سده العالى، وانما هو أيضا يشكل جزءا عزيزا أبدا فى وجدان كل المصريين على اختلاف انتماءاتهم وتوجهاتهم.

مصر والعرب:

يؤمن جمال حمدان بالقومية العربية إيمانا لا تخطئه عين القارئ وهو يصل فى إيمانه هذا إلى حدود نظن أنه قد تمدى بها آفاق الممكن إلى أسوار الحلم الذى يكاد يكون مستحيلا! هو يحدثنا فى كتابه عن الوحدة السياسية العربية، فلا ندرى هل نحسده على تفاؤله أم نأسى له! نحن الذين لا نجرؤ على أن نأمل فى أكثر من قدر من التكامل الاقتصادى الذى قد يحمى العرب من الوقوع فريسة للتكتلات الاقتصادية الدولية، ويساعدهم على الصمود للمواجهات الحضارية التى ستحتمها المتغيرات الدولية العالمية والاقليمية النظام العالمى الجديد والسوق الشرق أوسطية على سبيل المثال لا الحصر!

الوحدة العربية، كما يراها حمدان لا تفرضها المصلحة فقط، وإنما قبل ذلك تحتمها الجغرافية والتاريخ!

ولمصر وضع خاص بين شقيقاتها العربية، ولها بالتالى دور قيادى فى تحقيق حلم الوحدة العربية.

وريادة مصر، على حد قول حمدان، لا تعنى طبقية اقليمية داخل العروبة وإنما تعنى أولوية بين أكفاء. وهى ليست تشريفاً أو تخليدا، ولكنها «تكليف وتقليد: تكليف من الجغرافيا وتقليد من التاريخ» (ص ٣١٦).

تتميز مصر أولا بضخامتها النسبية فهى وحدها ثلث العرب (٣٠ مليون نسمة من ١٠٠ مليون نسمة تقريبا حسب أرقام ١٩٦٧) ولا تستمد مصر ثقلها من

الحجم فقط وإنما من تجانسها أيضا: «فوحدتها الجنسية واللغوية مطلقة، وأقليتها الدينية تعد محدودة إذا قورنت ببعض البلاد العربية الأخرى، وكل من الأقلية والأغلبية على حده لا يعرف التشيع أو التشرذم الطائفي، والكل يؤلف وحدة وطنية على درجة نادرة من التماسك في الوطن العربي» (ص٢٩٤) .

ويلاحظ حمدان أن وجود مصر محسوس بقوة في أرجاء الوطن العربي حتى دون وجود فعلي للمصريين خارجها، بينما يصعب قول نفس الشئ بالنسبة لشقيقات عربية أخرى إلا بوجود فعلي لأبنائها وجالياتها المهاجرة خارجها.

ويأتى الموقع ليضيف كثيرا إلى أهمية مصر عربيا. فهى همزة الوصل بين آسيا العربية وأفريقيا العربية. ثم أن مصر من الدول العربية القليلة التى لا حدود لها مع غير العرب! فهى تتعامل وتتفاعل طوال تاريخها مع عرب وعروبة، فلم تعرف المؤثرات الأجنبية القوية التى تعرضت لها أطراف العالم العربى مثل التهنيد فى الجنوب العربى والتعجيم فى الخليج والتتريك فى سوريا وغير ذلك. وبالإضافة إلى ذلك، أو لعله نتيجة له، فإن مصر وحدها تقريبا هى التى امتصت وتمثلت واستوعبت عناصر وعينات من كل الشعوب العربية أو معظمها» (ص٢٩٩) وهكذا أذاب فيها شوام وليبيون وسودانيون بل ومغاربة خرجوا للحج فأقاموا بها!

أما الوجه التاريخى لثقل مصر فى قلب الوطن العربى فهو أن مصر كانت دائما هى التى تتحمل مسئولية الدفاع عن العروبة، ابتداء من الصليبيات والتتار حتى الاستعمار الأوروبى ثم الوجود الإسرائيلى فى فلسطين. وكانت مصر فى أحيان كثيرة «ملجأ وملاذ» وخط دفاع أخير عن التراث العربى». هكذا تدفق العلماء والصناع على مصر فى العصور الوسطى عندما بدأت أخطار الأندلس، ومنهم ابن خلدون، وانتقل أيضا الآلاف منهم من العراق بسبب الطوفان المغولى. (ص٢٩٧).

صدر كتاب «شخصية مصر» فى طبعته الأولى على شكل كتاب صغير ثم تحول إلى عمل ضخم استغرق أربعة أجزاء تضم ما يقرب من ثلاثة آلاف وخمسمائة صفحة.

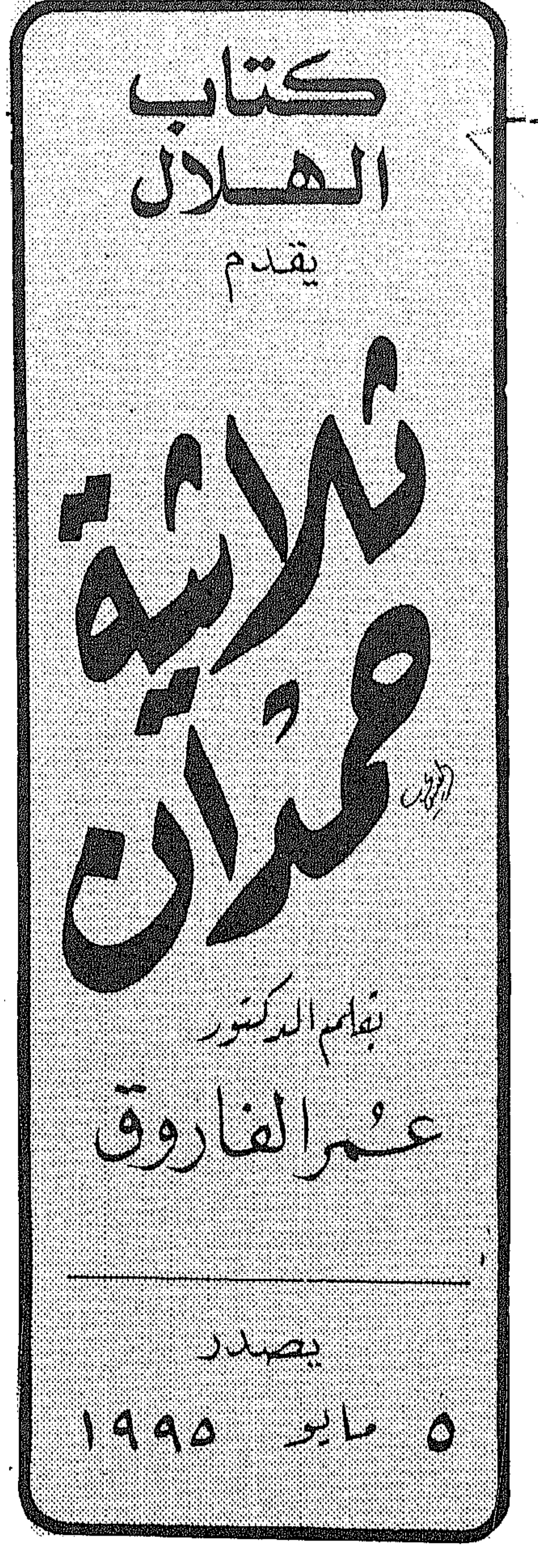
ترى هل لنا أن نحلم أن نقرأ طبعة ثالثة من «شخصية مصر» طبعة مبسطة مختصرة تضم جوهر ذلك العمل الفذ

وتجعله متاحا لكل يد بقروش قليلة. ثم هل نتمادى فى الحلم ونأمل أن تقوم وزارة التربية والتعليم بتقديم نسخة من ذلك الكتاب هدية لكل طالب فى المرحلة الثانوية! تماما كما تسلمنا منذ سنوات طوال فى الصف الأول الثانوى أطلسا جغرافيا وقاموسا للغة الانجليزية!.

عندئذ سيتحول التاريخ فى مدارسنا من مجموعة من التفاصيل والتواريخ المملة، التى ينساها التلميذ بمجرد تخرجه، إلى مادة غنية تربط الماضى بالحاضر وتستشرف المستقبل!

عندئذ ستتحول الجغرافيا من خرائط صماء ومعلومات سطحية عن الفرق بين الطقس والمناخ ومحاصيل الصيف ومحاصيل الشتاء إلى علم موسوعى يضرب بحرية فى كل العلوم ويعلمنا كيف تنطق البيئة الخرساء من خلال الإنسان، كما يقول حمدان.

عندئذ ستتحول التربية القومية من مجموعة شعارات إنشائية، اعتدنا أن نحفظها بدون فهم، إلى حقائق جغرافية وتاريخ وسياسة واجتماع تزيد أبناءنا فهما.. وحبا.. وانتماءً لمصر!.



مولد الأمير

«إذا ما قدر لهذا الطفل أن يعيش فلابد أن يتربى ويتعلم لدينا»

الملك جورج الخامس

بقلم : محمد عوده

● بعد أقل من عامين من توليته قرر السلطان أحمد فؤاد أن يكمل نصف دينه ، وأن يستوفي مقومات العرش وأن يجد «سلطانة» وبعد بحث وتنقيب وجدها .

«وفي يوم ٢٤ مايو سنة ١٩١٩ صدر بلاغ كريم من القصر السلطاني جاء فيه :

«نظر حضرة صاحب العظمة مولانا السلطان فؤاد الأول سلطان مصر المعظم بعين الحكمة الدينية العالية إلي وجوب التمسك بما أوصي به الدين الحنيف من أمر الزواج والاهتمام به عملا بسنة الله ورسوله صلي الله عليه وسلم ورأي وفقه الله وأسعد أيامه انجاز ما عقد عليه عزمه الشريف نحو ذلك ، وتم عقد القران السلطاني بقصر السلطان علي سليلة بيوتات المجد والشرف حضرة صاحبة العظمة السلطانية نازلي . وقد تولي مولانا السلطان أيده الله قبول العقد بنفسه ولنفسه اجلالا لحكمة الشريعة المطهرة حيث كان الوكيل عن عظمة السلطانة حضرة صاحب المعالي والدها الماجد عبد الرحيم باشا صبرى وزير الزراعة حاليا

جعله الله قرانا سعيدا محفوفا باليمن والبركات عائدا علي البلاد بالخير والسعادة ، وبجاه سيد العرب والعجم القائل : «... اني مباه بكم الأمم يوم القيامة» «صلي الله عليه وسلم» .

وأعلنت الأفراح والليالي الملاح وفق الطقوس والتقاليد السلطانية .

فاروق طفلا : لا أستطيع فراقه

إمضاء
نازلى





فاروق أميرا يتدرب على الإمارة

وتقول «الحوليات» :

لم يستجب أحد ، وكان جو البلاد مكفهرا والأحكام العرفية مطبقة على البلاد وخاصة المدن الكبرى ، وكان السهر ممنوعا والاجتماع محظورا واعتقال الناس مضطردا . وكان اليوم السابق يوم اضراب عام فى كل مدن القطر وكان احتجاجا على تكليف عظمة السلطان لدولة محمد سعيد باشا بتأليف وزارة جديدة ، وكان هذا خرقا للاتفاق الذى تم على ألا تقوم حكومة فى ظل الأحكام العسكرية والاحتلال .

وتضيف الحوليات أيضا :

«لما نشرت الصحف البلاغ علق عليه كل منهم بما يلائم مشربه ومبادئه ، كما أن الناس تحدثوا به زمنا خلال اضطراب النفوس وغضبها على الوزارة الجديدة» .

ولعل ذلك كان مصدرا للروايات الأخرى التى قالت إن «العروس» وكانت أجمل فتيات مصر كانت أسرتها ممانعة وكانت عريقة ووطنية ظلت مترددة زمنا ، ولم يكن الأمير ثم السلطان يتمتع بسيرة طيبة خاصة أو عامة ، ولكن قيل لهم بحسم كيف يرفض أحد مصاهرة «السلطان» .

وبعد تسعة شهور وقع الحدث الثالث فى ظروف عصيبة مماثلة «بينما كانت الأمة تتناقش فى أمورها المهمة التى شغلت كل الرءوس المفكرة فيها وبخاصة لجنة اللورد ملنر إذ طلع عليها مجلس الوزراء بالأمر السلطانى الذى يبشر بميلاد الأمير فاروق ولى عهد الأريكة المصرية بقصر عابدين وهذا نصه :

«حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء المنة لله وحده . بما أنه في الساعة العاشرة والنصف من مساء الأربعاء المبارك ٢١ جمادي الأول سنة ١٣٣٨ الموافق ١١ فبراير قد منّ الله علينا بمولود ذكر أسميناه فاروق ، فقد استصوب لدينا اصدار أمرنا هذا لدولتكم إحاطة لعلم هيئة حكومتنا بهذا النبأ السعيد لاثباته في سجل خاص يحفظ برئاسة مجلس وزارتنا ، وتعميم نشره في جميع أرجاء القطر مع تبليغه لمن يرى تبليغه إليه بصفة رسمية واجراء مايقتضي اجراؤه بهذه المناسبة المباركة . واني أسأل الله القدير أن يجعل هذا الميلاد مقرونا باليمن والاسعاد للبلاد من فضله وكرمه .

فؤاد

«واجتمع مجلس الوزراء على الفور بوزارة المالية وقرر بهذه المناسبة مايأتى :

أولا : ابلاغ هذا النبأ إلى جميع المديرين والمحافظين بواسطة وزارة الداخلية .

ثانيا : ابلاغه إلى فخامة المندوب السامى .

ثالثا : اطلاق ٢١ مدفعا فى القاهرة والاسكندرية احتفالا بهذا الحدث العظيم فى تاريخ السلطنة المصرية .

رابعا : منح الموظفين التابعين للحكومة أجازة فى هذا اليوم واقفال البنوك والبورصة.

خامسا : توزيع الصدقات والميرات السلطانية على الفقراء والمحتاجين .

سادسا : العفو عن بعض المساجين .

وانصب كل اهتمام السلطان على الفقرة الثانية .. وهى اخطار المندوب السامى ، ولم



الملك فاروق آخر ملوك مصر غارقا في ملذاته !

تقف سعادته بمولد ولى العهد حائلا أو مانعا دون أن يوظفه فى تثبيت دعائم العرش وتوطيد كرسى السلطنة ، وكانت الثورة قد فاجأته ، كما فاجأت الجميع ، وبدأ القلق يساوره ويقض مضجعه حول ما قد تكون العواقب ، ولم يكن زعيمها وقادتها وجماهيرها تكن له ودا أو تقديرا .

وكان المندوب السامى قد بعث برقية إلى لندن يقترح فيها أن يبعث جلالة الملك تهنئة إلى السلطان وحينما وصلت وذهب لتسليمها إليه ، استبقاه ليبثه حديثا طويلا بما يشغل باله .. وأصبح كل مايعنيه وما يتمناه .

● وراثة العرش

وكتب المندوب السامى إلى وزير الخارجية تقريرا طويلا عما دار جاء فيه :

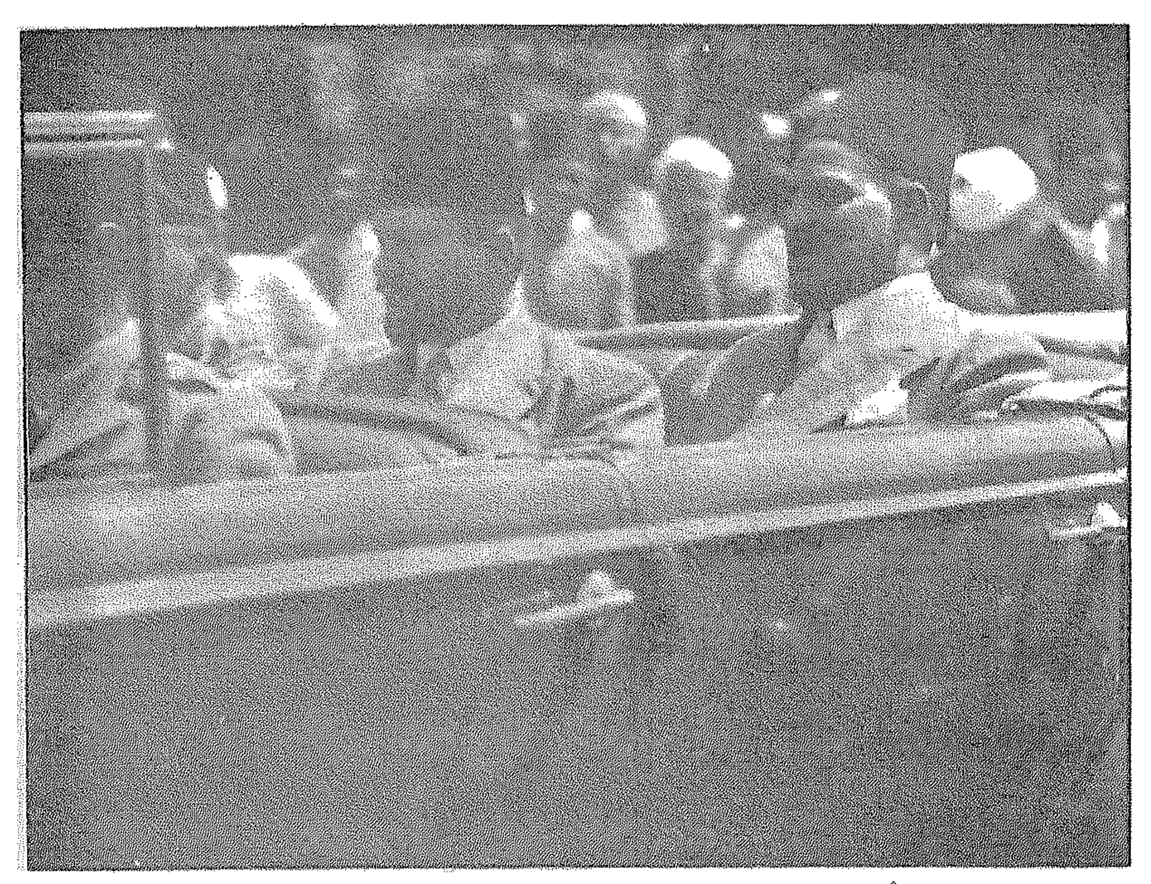
«سيدى اللورد»

قابلت السلطان هذا الصباح وأثار معى مسألة يرى أنها على أكبر قدر من الأهمية بالنسبة له ولنا وهى مسألة وراثة عرش السلطنة ، وقال إن ولادة وريث تجعل من المناسب لحكومة صاحب الجلالة أن تعيد النظر فى موقفها من المشكلة .

ولا أريد أن أكرر الأسباب التى أدت بحكومة جلالة الملك حينما أعلنت الحماية على مصر أن تلزم نفسها فى ذلك الاعلان بأن حكم مصر سوف يظل مستمرا فى الأسرة



جلالة الملك مع والدته نازلى وأحمد حسنين دراما ثلاثية



فاروق والنحاس : «مصر لاتسع سوى ملك واحد»

الخديوية ولكن لم تحدد بالضبط أى فرع من الأسرة وقع عليه الاختيار .

وسبب لنا ذلك الكثير من المتاعب، ولكن إذا ما حسمت حكومة جلالة الملك الأمر وتأكد كل هؤلاء الأمراء أنهم مستبعدون تماما من أى احتمال ، فإن الأمور سوف تستقر ومركز السلطان سوف يقوى وسوف نستريح من عناء متابعة نشاطهم . وأعتقد أن ليس من الضرورى أن أوضح أهمية الأمر بالنسبة لنا خاصة فى الظروف الدقيقة التى تمر بها البلاد هنا ، وأستطيع أن أضيف أيضا أن ليس هناك أصلح من الأمير فاروق لولاية العهد .

وسبق أن أحصى السير هنرى مكماهون فى مذكرة له فى مايو سنة ١٩١٥ كل أمراء الأسرة وانتهى أن ليس بينهم جميعا من يصلح للعرش سوى ثلاثة هم الأمير كمال الدين حسين والأمير يوسف كمال والسلطان الحالى ، وأما الباقون فهم إما موالون لتركيا أو معادون لنا . ولم يتغير الموقف حتى الآن .

ولم يكتف الأمير كمال الدين حسين بأن يرفض أن يخلف أباه ولكن مالبث أن إنضم هو والأمير يوسف كمال إلى الأمراء الذين وقعوا على «بيان للأمة» يؤيدون فيه سعد

زغلول . ويطالبون معه بالاستقلال التام .

وبهذا لايبقى فى الأسرة من يمكن أن تضعه حكومة جلالة الملك على العرش وأن تثق به وتضمن ولاءه ويكون على شيء من المهابة سوى السلطان الحالى ، وليس هناك من يمكن أن يخلفه سوى الأمير فاروق .

وإذا ما أخذتم فخامتكم بعين الاعتبار هذه المبررات ووافقتم على البدء فى تغيير نظام الوراثة المقرر بالفرمان العثمانى ، وبدأتم خطوات تثبيت الوراثة فى الأمير ، فإنى أكون سعيدا لو أبرقتم لى بذلك حتى أقوم بإعداد المذكرات التى يمكن أن أتبادلها مع السلطان وأرفعها لفخامتكم للتصديق ولى الشرف ياسيدى اللورد أن أظل خادمكم المتواضع المطيع .

وكان وزير الخارجية اللورد كيرزون أحد بناة الامبراطورية «الأشاوس» ونائب الملك السابق فى الهند ، وذا اهتمام خاص بالمسألة المصرية . وحول الرسالة إلى وكيل الخارجية والذى وقع عليها «لماذا لا ؟ مادمنا نحن الذين وضعنا السلطان على العرش ونستطيع أن نخلعه فى أى وقت .. فلماذا لا » .

ولم يقتنع الوزير وطلب تقريراً مفصلا والإجابة عن أربعة أسئلة :

(١) هل يناقش المصريون المسألة ويهمهم مستقبل السلطنة فى ظل النظام الجديد ؟

(٢) هل يفضل المصريون خاصة قادة الرأى العام الخلاص من السلطان الحالى؟

(٣) هل يفضل المصريون عودة الخديو السابق ؟

(٤) هل لدى المصريين مرشح يفضلونه بدلا من السلطان الحالى ؟

وكلفت المخابرات البريطانية – المصدر الأول والأكثر دقة فى المعلومات – بالبحث وأعدت التقرير والذى جاء فيه :

● كراهية السلطان

ينصب اهتمام المصريين الآن على مشكلتهم مع بريطانيا ولا تعنيهم أى قضية أخرى ولا يهتمون بأى مشكلة سواها إلا عرضا ، ولكن من المؤكد أنهم يكرهون السلطان الحالى كراهية تامة ولأكثر من سبب لعل أولها أن الحكومة البريطانية هى التى وضعته على العرش . والسبب الآخر أنه يخدم مصالح بريطانيا ولا يؤيد الحركة الوطنية ولا يعنيه شئ سوى بقائه على العرش .

وقلة من المصريين هى التى سوف تأسف على ذهابه إذا ما حدث وليس هناك أى اتجاه منظم يطالب بعزله لأن الشعور السائد نحوه هو عدم الاكتراث ويشترك فى ذلك العامة والخاصة على السواء .

ولعله من الطريف أن بعض القادة لا يمانعون فى بقائه بحجة أنهم يفضلون سلطانا هزيلاً على سلطان قوى يمكن أن يتحول إلى طاغية وأغلب هؤلاء أنصار لسعد زغلول. وفيما يتعلق بالخديو السابق ، فإن المشاعر نحوه معقدة وقد كان مكروها أشد الكراهية خلال حكمه لما اشتهر به من جشع واستبداد وانتهازية إلا أنه بعد عزله أغفلت كل مساوئه وأصبح فى نظر العامة والطبقات الدنيا شهيداً وضحية لبريطانيا وهؤلاء سوف يهللون ويطربون ويطيرون فرحاً إذا ما عاد .

ويختلف الأمر تماماً بين قادة الرأى العام والمستنيرين لأن معظمهم كانوا يعرفون الخديو السابق على حقيقته ولا ينسون مؤامراته ودسائسه وضعة أخلاقه ولا يمكن أن يرحبوا بعودته ، وربما يستثنى أعضاء الحزب الوطنى الموالى لتركيا ومازال يضم مؤيدى الخديو المخلصين ، ولكنه أصبح حزباً ضئيلا لا يمثل الرأى العام والذين يمثلونه الآن هم الزغلوليون . وليس لدى المصريين مرشح بديل يفضلونه وقد يحتل الأمير عمر طوسون المكان الأول .. ولكنه من المتعاطفين مع تركيا وهو ذو شخصية قوية . ويرى كثيرون أنه سوف يكون مستبداً بما لا يمكن أن تحتمله مصر الحديثة ، وقد فقد الكثير من شعبيته فى الفترة الأخيرة بسبب معارضته لمباحثات زغلول وملنر وإصلاته الوثيقة بالحزب الوطنى ومحمد سعيد باشا الخصم اللدود لسعد زغلول» .

وقرر كيرزون – استيفاء لكل الآراء والحقائق . وقطعا الشك باليقين – أن يحصل على رأى الحجة الأول والأخير فى الشئون المصرية وهو« اللورد ملنر » الرجل الثانى بعد كرومر فى توطيد الوجود البريطانى فى مصر واستغرق بعض الوقت ثم قدم تقريرا وافيا قال فيه : « إن هذه مسألة على أكبر قدر من الأهمية لأنه ليس هناك ما يشغل السلطان ويوليه كل اهتمامه سوى تدعيم مركزه وتثبيت عرشه بأن يجعل وراثته مؤكدة لابنه وأن تظل فى سلالته المباشرة.

وحجته التى لا يمل ترديدها هى أنه مادام قد أصبح له وريث فلم يعد هناك مبرر لعدم حسم مسألة وراثة العرش سوى أننا لا نثق فيه . ويقول إن موقفنا يضعف من مكانته عامة وأن واجبنا – إذا ما أردنا أن نمكنه من خدمة مصالحنا وممارسة النفوذ من أجلنا – أن ندعم مركزه ونفوذه .

وعلى أى حال يبدو لى أن لا مناص لنا من أن نجيبه إلى ما يطلب لا لأننا نثق فيه لأنه لا يمكن أن يكون محلا لأى ثقة ولكن لأن ليس لدينا بديل .

ولا يفتقر السلطان الحالى إلى الذكاء والدهاء ولكنه صغير النفس ، وبلا مبدأ أى مبدأ على الاطلاق ، ولا يحمل أى اهتمام بمصر أو أهلها ، ولا يحفل بشئ ولا يسعى نحو هدف ولا يدفعه أى حافز سوى مصلحته الشخصية ولكنه يدرك تماماً ، ولا يغفل

لحظة عن أنه يعتمد كليا وجزئيا على تأييدنا له ، وليس له ما يعتمد عليه سوانا ، وأنه لا يحظى بأى تقدير أو تعاطف من رعاياه وأننا لو رفعنا أيدينا عنه فلن تستغرق نهايته أكثر من أيام معدودة .

وأعتقد أنه سوف يظل مواليا مخلصا لنا ، بقدر ما يمكن أن يخلص لأى أحد آخر يستفيد منه وسوف يبذل من أجلنا كل ما فى طاقته إذا ما إطمأن إلى أنه باق على العرش ، وأنه سوف يئول إلى ابنه من بعده والسلطان - أى سلطان - يعنى الكثير بالنسبة للمصريين إذا ما عرف أنه باق دائم وقد لا يحظى السلطان الحالى بأى مكانة لدى الشعب ولكنه لن يظل صفرا أو نكرة كما هو الآن إذا ما حققنا له مطلبه .

سوف يطمئن إذا ما سحبنا الأرض من تحت أقدام أعضاء أسرته الذين لا يكفون عن التآمر ضده ، وإذا ما استبعدنا الذين يحتلون مكانة مرموقة ولا يقارنون به، مثل الأمير عمر طوسون أكثر الأمراء احتراما فى مصر .

وعلى أى حال فإن جميع الأمراء بلا استثناء قد فقدوا أى فرصة أو أمل فى الوراثة بعد أن وقعوا بلا مبرر أو عمد على البيان بتأييد مطلب الاستقلال التام ويجدون تحديا صريحا مباشرا من حكومة جلالة الملك .

وتبقى نصيحتى وهى أن نستخلص أفضل ما نستطيع من موقف شخص سيئ وأن نسلم لهذا الرجل بما يريد لأن ليس لدينا بديل . وطالما كان هذا هو الواقع فإن من الخطأ ألا نسخره فى المقابل ونستعمله لأقصى ما نستطيع وأن نستخرج كل امكانياته.

لقد أصبح الأداة الوحيدة التى نملكها وعلينا أن لا نتردد أو نتأخر أكثر من ذلك وأن نجيبه على الفور ونعطى انطباعا بالرضا والترحيب .

ولابد بالطبع أن تكون الموافقة والاعلان عنها فى حقيقة تؤكد لكل سلاطين المستقبل أنهم يستمدون ألقابهم وبقاءهم منا . «ملنر»

ولم يملك كيرزون سوى الموافقة .. ولكنه أرسل تقرير ملنر الى الفيلد مارشال اللنبى الذى أقر ملنر على ما انتهى إليه وأرسل خطابا إلى جلالة السلطان جاء فيه : « وإنى مع تقديرى النهائى لعظمتكم بهذه المسألة السعيدة اسمح لنفسى بانتهاز هذه الفرصة للإعراب عن اعتقادى الخالص بأن المحافظة على العلاقات الودية التى تقتضيها مصالح بريطانيا العظمى فى مصر ستكون دائما محل اهتمام عظمتكم ومن يخلفكم من السلاطين » .

فيلد مارشال اللنبي

ولفرط سعادة السلطان ونشـــوته أمر بأن تطبع وتنشر فى عدد خاص من الوقائع المصرية .

● رفض التدخل الأجنبى

ولم يكد ذلك يحدث وينتشــر على الناس حتى ثارت ثائرتهم وأصدرت اللجنة المركزية للوفد برئاسة محمود سليمان باشا بيانا بالعربية والانجليزية والفرنسية أرســلته إلى دار المندوب الســامى ووزعته على كل الدوائر الأجنبية والصحف نددت فيه بالب ٠١ واســتنكرت أن يكون لبريطانيا حق التدخل فى القضايا الداخلية وأن تحدد نظام عرش مصر.

وفـعل الحـزب الوطنى نفس الشئ وصـدر بيـان عن الحـزب الوطنى ، ولكن كـان السلطان غارقا فى النشوة ولم يبال .

وصدق جلالته على ما تم ولكن أضـاف شرطا وقعه بخطه « إذا ما قدر لهذا الطفل أن يعيش فلابد وأن يتربى ويتعلم لدينا » !!

وعمـلا بالوصـية حول تربية الطفل وتنشئتـه ، تطرق الحـديث عرضـا بين المندوب السامى والسلطان وتحدث فخامته عن المربيات البريطانيات وكيف أصبحن ذوات شـهرة عالمية وأنهن أفضل من يقمن على تـربية أطفال الأسر المالكة والحاكمة والطبقات العليا فى الشرق والغرب ولم يمهله الملك وطلب ترشيح مربية بريطانية متميزة لولى العـهد .... ولم تمض أيام إلا وكانت مس « تاير » فى طريقها إلى القصـر بناء على طلب جـلالة الملك والإمبراطور الذى عنى عناية خاصة بالمشكلة من البداية وحمل المندوب السامي النبأ إلي عظمـة السلطان وخرج ليبعث برد الفعل إلي لندن عن النهاية السعيدة .

سيدي اللورد :

، قابلت السلطان هذا الصباح وأبلغته ببرقيتكــم واعتراف حكومة جلالة الملك بالأمير فاروق ونسله من الذكور ورثة لعرش الســلطنة وطلب عظمتـــه أن أعــبر لكم عن عظيم تقديره لقرار الاعتـــراف الذي يوطد أعمـــق العلاقات التي تربط بين عظمته وحكومة جلالة الملك ،

فصل من كتاب : فاروق البداية والنهاية

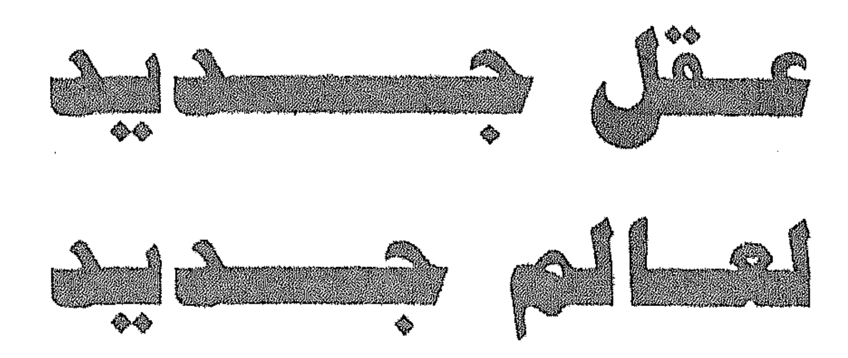
يصدر الشهر الحالى بقلم الكاتب الكبير محمد عوده

فاروق : الملاك الصغير !



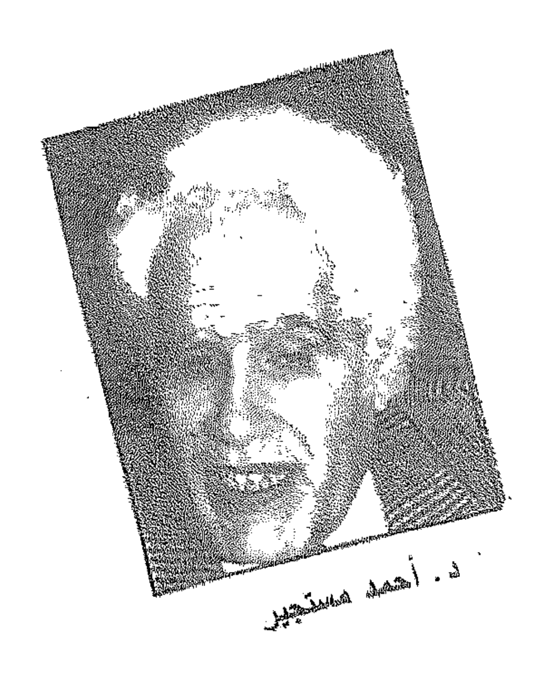
القفز على الأشواك

بقلم:د. شكري محمد عياد



● لو أن من الممكن - حقاً - أن يركب الإنسان لعقله «فهّامة» حتى يدرك حقيقة ما يجرى له وللدنيا من حوله لرأيت الناس يقفون طوابير لا نهاية لها حتى يحصلوا على هذه الآلة الجديدة، بشرط أن يكون ثمنها مناسباً بطبيعة الحال.

أم تمضى فى الخيال أكثر ؟ والنكتة - إن صح ما يقوله فرويد - تنبع من وادى الخيال مثلها مثل الأحلام، فنقول إن بعض التجار سيخفون هذه السلعة، وربما انتقلت إلى السوق السوداء، وربما ظهرت منها أنواع مغشوشة، وهنا سنكون فى حاجة إلى فهامة لنميز الآلة الأصيلة من المزيفة، وبما أن الآلة الجديدة يمكن أن تزيف أيضاً، فسوف تستمر اللعبة إلى مالا نهاية .


د. أحمد مستجير

الكثيرون يفضلون هذا النوع من التفكير، ويخلصون إلى أنه لم يعد من الممكن فهم العالم بأى فهامة كانت، ولا حتى أن يفهم بعضنا بعضاً. ومع ذلك يقال عنهم أحياناً إنهم فلاسفة، وتسمى «فلسفتهم» فلسفة العبث. ولكن هناك أيضاً أفراداً أكثر رزانة وامتلاكاً لأعصابهم، فهم لا يحولون الأمر إلى نكتة، بل يقولون إننا نستطيع أن نتغلب على مشكلات الفكر، بتحليل الفكر نفسه. لو أخذنا مسألة «الفهامة» هذه مثلاً بشيء من الجدية، لوجدنا إنها تعبر بوضوح عن مرض العصر، وهو أننا نلجأ إلى الأجهزة المتخصصة أو ما نسميه التكنولوجيا، لحل جميع مشاكلنا. ولكن المسألة تتحول إلى نكتة حين تصبح التكنولوجيا نفسها هى المشكلة. مثلاً استخدام التكنولوجيا المتقدمة يساعد على رفع الدخل القومى، وما يعنيه ذلك من زيادة الرفاهية، ولكنه يؤدى أيضاً إلى مزيد من البطالة، ومزيد من تلويث البيئة، وافقار الأرض، وإضعاف صحة الإنسان. فما الحل؟ هل ننتظر الحل من «الذكاء الأصطناعى» الذى يتحدثون عنه، أى ذلك الجيل الجديد من الحاسب الآلى، الذى لم يعد قدرته مقصورة على تقديم المعلومات المطلوبة في مثل لمح البرق، بل أصبح فى استطاعته أيضاً أن يعطيك الحل الأمثل لمشكلة جديدة تطرحها عليه؟.

القفز على الأشواك

● حل مشكلة الإنسان

هل يمكن أن يتطور هذا الحاسوب الذكى بحيث يعطينا حلاً لمشكلة «الإنسان فى العالم» بكل جوانبها المعقدة ؟ وإذا فرض إنه سيبلغ هذه الدرجة من الذكاء، فهل تظل مشكلة الإنسان فى انتظاره حتى يبلغ سن الرشد، وربما أصبح الحل الوحيد الذى يعطيه عندئذ، كلمتين بالخط العريض «أشعلها وتوكل !؟»

هناك أناس يعرفون عن الكومبيوتر، وعن الإنسان، معاً، أكثر بكثير مما أعرف أو يعرف أكثر القراء . ومن هؤلاء عالمان أمريكيان قررا ألا ينتظرا حتى نصل إلى هذه اللحظة الحرجة، فأصدرا منذ سنوات قلائل، كتاباً بهذا العنوان المثير الذى جعلته بنصه عنواناً لهذا المقال، ونقله إلى العربية أستاذ جليل من ذلك الطراز النادر الذى يجمع بين الثقافتين العلمية والأدبية، أستاذ يذكرنا بالطبيب الأديب الدكتور محمد كامل حسين والكيميائى الأديب الدكتور أحمد زكى، وهو الدكتور أحمد مستجير عميد كلية الزراعة فى جامعة القاهرة، والذى أصبح - مثل سلفيه العظيمين - عضواً فى المجمع اللغوى أما المؤلفان، كما عرفنا بهما المترجم الفاضل، فأولهما: روبرت أورنشتاين ، رئيس معهد دراسات المعارف الإنسانية ، ويقوم بالتدريس فى عدد من المراكز الطبية ، ويشارك فى بحوث معمقة على مخ الإنسان ، ومن بين الكتب التى ألفها أو شارك فى تأليفها : «سيكولوجيا الوعى» و«العقل المتعدد» و«المخ المدهش» . وقد اشترك معه فى تأليف كتابنا هذا بول ابرليش ، أستاذ العلوم البيولوجية وأستاذ الدراسات السكانية بجامعة ستانفورد ، وأحد علماء البيئة المرموقين فى العالم .

هل من اللائق أن أحشر نفسى بين هذه النخبة الممتازة؟ أليس فى مجرد قيامى بالتعريف بهذا الكتاب نوع من الأعتداء على «أهل الاختصاص» ؟ ومع ذلك فقد تعود القراء منى هذا الجراة ، ولم أعد أخشى أن أجد نفسى مدفوعاً مطرداً من جميع فرق الأختصاص ، حتى اللغويين والنقاد ، فلست إلا كاتبا يعبر عن شوق القارىء العادى إلى المعرفة ، أقول «يعبر» ولا أقول «يمثل» ، فأنا لا أتنكر فى ثوب القارىء لأخفى فى داخلى «ناقداً بنيويا» كما يريد الدكتور المسدى أن يقول عنى ، ولا أى شىء آخر يمكن أن يلصقه بى غيره ، يريدون مصلحتى بدون شك ، فليس من الخير لى أن أبقى هكذا ضائعاً بين مختلف الاختصاصات والمذاهب .

أما أنا فراض بقسمتى (وليس معنى ذلك أنى راض عن نفسى) وحجتى عليهم أن أعظم عظيم منهم لايعرف عن ميدان

تخصصه إلا شيئاً قليلاً جداً بالقياس إلى ما يجهله ، وإذن فالقارىء العادى – وأنا ، وسيادته ، شركاء فى القسم الأكبر المجهول ، وإذن فلا مانع من أن نشترك معاً فى الحديث باعتبارنا بشرا ، ولسنا بحاجة إلى أن يدل علينا بعلمه بين ساعة وأخرى ، أو بين دقيقة وأخرى ، لأننا نحب – قبل كل شىء – أن نقرأه وأن نستفيد من علمه .

● النقد الأدبى

وكتاب أورنشتاين وابرليش نفض «مخى» نفضاً ، وأزال الغبار عن كل ما قرأته من باب الصعلكة العلمية حول التاريخ البيولوجى للإنسان ، من «أصل الأنواع» لداروين إلى «علم النفس» لوليم جيمس (ولم أقرأ من مجلديه الضخمين إلا الفصلين الأول والثانى ، وقد شغلا قرابة مائة صفحة – مزدحمة ، وكلها عن عمل المخ) إلى «الطوطم والطابو» لفرويد . ولكن هذين العالمين العظيمين أسعدانى أيما سعادة حين وجدتهما يتفقان معى (نعم ولا فخر ، فلم أكن قرأت كلامهما ولا كلاماً يشبهه حين بدأت «أقفز على الأشواك» هنا منذ أكثر من عشر سنوات) حول مسائل أثرتها بحماقة ، معتمداً فقط على التجارب التى عايشتها ولابستها على مدى ستين سنة أو أكثر ، مابين بيتنا الريفى فى قريتنا وشقتى فى العاصمة . وكانت النتيجة التى توصلت إليها هى ضرورة الوقوف فى وجه التكنولوجيا الحديثة بكل ما يملك المرء من قوة . تحدثت عن الاستعمار التكنولوجى ، وهاجمت المخابز الآلية ، والميكنة الزراعية، وذهبت إلى حد الزعم بأن اقتصاد القرية التقليدى الذى كان يعتمد على العمل اليدوى والطاقة الحيوانية أفضل بكثير من جميع النواحى – الاقتصادية والاجتماعية والصحية، من الاقتصاد الريفى الحالى الذى يعتمد على الجرارات والمخصبات الصناعية والمبيدات السامة وجرعات الدواء المستمرة والمتزايدة من البنك الدولى .

توقفت مغامراتى الفكرية الطائشة منذ بضع سنوات ، حين نصحنى رئيس التحرير أن أترك مالا أحسنه إلى ما أحسنه ، وزعم أنى أحسن هذا الشىء الذى يسمى النقد الأدبى ، وهأنذا مازلت ملتزما حدود الطاعة ، ألست أتكلم عن كتاب ؟ وإذا كان هذا الكتاب قد أسعدنى ببعض التذكارات الطبية فإننى – فيما أظن – لم أعد حدود «الأدب» .

ولكيلا تتهمنى بأنى «رجعى منذ ...» ، اسمع ما يقوله العالمان الأمريكيان :

«أنتج التطور الحضارى فى غضون قرون قليلة ، أخبث ما ابتليت به البشرية من أفكار وأكثرها ثباتاً : فكرة الاعتقاد بأن ما نفعله اليوم أفضل دائما مما فعلناه بالأمس ، بأن كل أشكال «التقدم» مرغوبة حتمية لاتعكس ، فإذا كانت تربية نوع واحد من الحيوانات قد حلت محل الصيد



من الأنواع ، فلابد أن يكون هذا تقدماً لا رجعة فيه ، ومثل هذا الاعتقاد يكون أقوى ما يكون بالنسبة للتقدم الاقتصادى والعلمى، فإجمالى الناتج القومى لابد أن يستمر دائما فى النمو ، ليس ثمة مجتمع يقرر متعمدا أن هذا «يكفى» ثم يدخل مرحلة ثبات اقتصادى أو يقلل (لاسمح الله) إجمالى الناتج القومى ويخفض التنامى ، يرى الكثير من العلماء أن من الواجب أن ننفذ كل ما يمكن للتكنولوجيا أن تقوم به . هذا ، ما يتطلبه التقدم . وهذا ما يخيف الكثير غيرهم من العلماء إذ نقترب من زمن يتمكن فيه البيولوجيون من هندسة فيروسات يمكنها أن تقضى علينا جميعا . بنفس الشكل يدعى الناس أن الأسلحة ، لابد - وبتقدم العلم - أن تصبح أكثر وأكثر تدميرا . لقد مضى بنا الطريق من السيف ، إلى البندقية ، إلى المدفع الرشاش ، وحتى القنبلة الهيدروجينية» (ص ٢٧٨ - ٢٧٩) .

يمكنك أن تعترض علىّ قائلا : لايحق لك أن تفرح ، أنت الذى لا تفتأ تشكك فى كل ما يأتينا من الغرب ، فهل أنت إلا مقلد مثلك مثل كل المقلدين ، سوى أنك تأخذ كلامه رجل أو رجلين شبعا وبشما من الحضارة ، وشعرا بالملل من «ضغط الأزرار» و«الريموت كونترول» ، وحنا إلى قرب أمنا الطبيعة ولا تنس أن كلامهما لا يخلو من بعض التصنع ، أو التبطر ، أو التدلل ، سمه ماشئت ، فهم يرتمون فى أحضان الطبيعة كلما أرادوا ، ولعلك تعرف أن فى بلادهم من الغابات الخضراء ، والصحارى الصفراء ، ما يرضى كل الأمزجة ، ويزيل ملل الحضارة. اذن فدعنى أذكرك بأنهما لايتحدثان عن «مظاهر» التقدم ، من كهرباء وتليفزيونات وسيارات وطائرات ، وغيرها ، بل عن فكرة «التقدم» نفسها، وكيف انحصرت فى التقدم العلمى والتكنولوجى ، وليس ثمة من ينكر أن القنبلة الذرية كانت تقدماً ، علميا باهراً ، وقد تلتها القنبلة الهيدروجينية الأشد إبهاراً ، وأن «الحرب البيولوجية» - التى لاتزال شيئاً غامضاً حتى الان - مبنية على تقدم علمى قد يكون أشد إبهاراً من كل ما سبق ، لأنه يعنى ببساطة : تخليق كائنات حية يمكنها أن تفتك بالإنسان ، وقمة الإبهار أن تكون هذه الكائنات قادرة على تحطيم جهاز المناعة فى الإنسان بحيث تستحيل مقاومتها ، كم كان هـ . ج ولز ساذجاً حين قرأ الصورة مقلوبة فى «حرب العوالم» ، فتوهم أن سكان المريخ تمكنوا من غزو إنجلترا ، ولم ينقذ وطن الانجليز

السكسون - وكان العالم سيتبعه حتما - إلا جرثومة صغيرة من الأرض لم تكن أجسام المريخيين - مهيأة لمقاومتها .

وعندما يكون الحديث عن مثل هذا «التقدم» العلمى أو التكنولوجى فلسنا بحاجة - أنت ولا أنا - إلى من يدلنا على أنه شيء غير مرغوب فيه ، ولكننا يحق لنا أن نسر لأن هناك فى أمريكا من يشاطرنا هذا الرأى . لأن القوم هم الذين يثابرون على هذا التقدم العلمى والتكنولوجى ويجدون - على الأقل على المستوى الرسمى والإعلامى - أنه ضرورى لأمنهم القومى - وبما أن أمنهم القومى يمكن أن يظهر ما يهدده فى أى مكان فى العالم - كوريا الشمالية مثلا أو الشرق الأوسط - فمن المؤكد أننا ، نحن ضعفاء العالم ، الذين سنضيع فى الرجلين ، إذن فلندع من إعماق قلوبنا أن يصغى صناع القرار فى أمريكا إلى ما يقوله العالمان الأمريكيان ، حتى يعم الاعتقاد بأن التقدم العلمى والتكنولوجى فى وسائل الحرب لن يحمى الأمن القومى لأحد ، قويا كان أو ضعيفا .

ثم لعلك تسمح لى بكلمة أدفع بها عن نفسى تهمة التقليد من ناحية ، وتهمة معاداة «التقدم» ، على اطلاقه ، من ناحية أخرى . فأنا لم أكن قط عدوا للتقدم العلمى أو التكنولوجى فى بلدى - معاذ الله! وأين هو ؟ - ولكننى أهتف بأعلى صوتى بسقوط التكنولوجيا المستوردة التى وصلت إلى حد شراء ماركات المشروبات الغازية واستيراد العصائر والمشهيات ، كما أننى مازلت أحاول عبثا أن أجد اقتصاديا واحداً يفسر لى كيف يمكن أن نحقق النهضة الاقتصادية المنشودة (والتى تتمثل فى زيادة الدخل القومى) مع كون الاتجاه السائد فى الانتاج الصناعى - وحتى الزراعى - هو استيراد التكنولوجيا المتقدمة - (التى تستتبع التقليل من الأيدى العاملة) ونحن نعانى فى الوقت نفسه من مشكلة البطالة السافرة والمقنعة (التى تهدد أمننا الاجتماعى والسياسى) .

◉ بين الطرب والغضب

«عقل جديد لعالم جديد» ...كم كنت أنا صغير العقل عندما استخفنى الطرب لأن عالمين أمريكيين كبيرين يفهمان فى مسائل المخ والبيولوجيا قد ورد على قلميهما كلام يشبه ما أقوله - من ذاتى - عن حالة بلدى ! أما كان لى وازع ينقذنى من غفلتى فى عنوان كتابهما ذاته ؟ فهما يتكلمان عن العالم وعقل العالم فى تسليم ضمنى لاتلم به خاطرة شك أن مركزه هو أمريكا وليست المسألة مسألة كرامة حتى أنتقل من حال الطرب إلى حال الغضب ، بل هذا هو الواقع فعلا .انزل إلى الأسواق لتشاهد الاسترتش والبلوجينز أو افتح التليفزيون لتسمع الأغنية الشبابية ور م

الله أم كلثوم وعبدالوهاب . فلنأخذ من كلام العالمين الجليلين الشيء المفيد فنحن نخطيء خطأ سوقيا بليغا حين نتصور أن أمريكا هى هذه الأشياء التى ذكرناها فقط، أو هى هوليوود فقط ، مع أنها تصوغ عقولنا السوقية بهذه الأشياء الطريقة المسلية ولكن أمريكا هى أيضا أمريكا العلم ، ووراء العالمين الجليلين وكتابهما الخطير تراث علمي ضخم : دعنا من كل ما احتواه من معلومات غزيرة عن استراتيجيات الحرب والسياسة ولنقتصر على ما يتعلق بعلوم الحياة والإنسان . إن استنتاجات المؤلفين حول العقل المعاصر والمشكلات التى يواجهها فى التعامل مع عالمنا السريع التغير وطريقة معالجة هذه المشكلات مبنية على مركب علمى من نظرية التطور الداروينية والنظريتين السلوكية والجشطلتية فى علم النفس ، مع تفرعاتهما الكثيرة فى علم النفس التجريبى وخلاصة ذلك أن جميع الكائنات الحية تتوافق مع بيئاتها المادية مدفوعة بحاجتين أساسيتين وهما حفظ الحياة وحفظ النوع، و ما لايكون مهيأ منها للتوافق مع البيئة فإنه ، يفنى بحكم قانون بقاء الأصلح ، وهكذا يتم التوافق البيولوجى – أى التوافق فى الصفات الوراثية – مع البيئة مسايرة فى بطئها تغير البيئة ذاته ، ولكن البشرية تجد نفسها – فى الوقت الحاضر – فى مأزق لم تمر بمثله من قبل . فقد نجح الإنسان فى تغيير البيئة إلى درجة لايمكن أن يسايرها التطور البيولوجى ، وإذن فلابد من أن يتغير العقل – أى طريقة الحكم على الأمور – باعتباره القوة المهيمنة على سلوك الإنسان ، أى على اتخاذ القرار (مهما يكن مستواه ، من القرارات اليومية المتعلقة بالعمل أو البيت إلى القرارات السياسية التى يتوقف عليها مصير البشرية) وليس هذا التغيير بالأمر السهل، حتى لو سلمنا بأن وظيفة الإدراك والحكم هى المهيمنة على السلوك ، دون الانفعالات والميول الوجدانية . فعقولنا «مبرمجة» بحيث تقوم باختزال العناصر التى لاتحصى من المدركات الحسية فى أى موقف نكون فيه ، إلى عدد محدود من العناصر ، كما يفعل رسامو الكاريكاتير ، وهذه الصورة الكاريكاتورية للواقع تتجول بتأثير التمايز الذى يشعر به أبناء مجتمع ما أو حضارة ما نحو المجتمعات والحضارات الأخرى إلى قوالب يصعب تعديلها إلا بتعليم وتدريب متصلين . زد على ذلك أننا نتأثر بكل ما هو مباشر أى قريب منا فى الزمان والمكان ، أكثر من تأثرنا بالبعيد ومن ثم نهتم بالربح العاجل،

ولا نفكر فيما يمكن أن يؤدى إليه من خراب شامل بعد عدة أجيال .

إذا تكلمنا عن «الحكم» و«السلوك» فنحن نتكلم عن الأخلاق ، أو عن سلم القيم . وهنا يظهر للمؤلفين قصور المركب الداروينى البيولوجى التجريبى عن اخراج الإنسان من الورطة التى أوصله إليها العلم والتكنولوجيا حين أصبحا قيمة فى ذاتهما أو بعبارة أخرى حين تم فصلهما عن الدين . ويعترف المؤلفان بأن «العلم قد أثبت حتى الآن أنه مصدر جد فقير للتوجه الأخلاقى» (ص١٦٢) ثم يشيران إلى الاتجار بالدين فى المجتمعات «المتقدمة» ، حيث يستخدم العلم نفسه لترويج بعض الممارسات «الروحانية» ثم يصرحان ، وهما يعرضان برنامجا تعليميا دعائيا لتفسير العقل ، «إننا نعتقد أنه من الممكن أن يتعاضد العقلى والروحى لا أن يتعارضا» (ص٢١٢) .

لقد دخلنا هنا فى مياه عميقة ! أهو اعتراف فلسفى ، ميتافيزيقى ، ومعرفى ، بأن ثمة «حقائق» أسمى من الحقائق العلمية ، يمكن أن تهيمن على السلوك ، وترفعه فوق المصالح المباشرة ، أم هو اعتراف عملى «برجماتى» فقط ، بحيث تلجأ البشرية إلى الدين ، على أنه مجرد «وسيلة» لإنقاذ السفينة ، قبل أن تصطدم بجبل الجليد ؟ .

مهما يكن الجواب ، فيجب ألا نتوهم أننا خير من القوم حالاً فهم على الأقل يعترفون بأن للدين قيمته الروحية والأخلاقية ، ويرفضون الاتجار بالروحانيات ، وتسخير الدين لأغراض دنيوية قريبة ومن المفارقات العجيبة (ولكن تفسيره سهل إذا تذكرت ما قلناه عن المقلدين المستهلكين والمبدعين المنتحبين) أن الآثار المدمرة للحضارة التكنولوجية لاتظهر على أقبح صورها ، فى الوقت الحاضر على الأقل ، إلا لدى الشعوب الأكثر تخلفا !

لا أكتمك ، صديقي القارىء ، إني شعرت بنذير شؤم حين قرأت هذه القصة التي نقلها المؤلفان عن أحد الباحثين الأنثروبولوجيين قصة قبيلة إفريقية ،فقدت السيطرة علي بيئتها ودفعت إلي الموت جوعا . إنها قصة تبين مخاطر فقدان الصلة بالطبيعة ، بدأ السكان يفقدون الكياسة والتمدن ، ثم بدءوا يسرقون ، وعجزوا عن الحصول علي الطعام ، تفسخ المجتمع .. لقد دفعتهم الحاجة .. إلي مواجهة عوائق لاتقهر ، ولكنهم تغلبوا عليها علي حساب إنسانيتهم» (ص٢٤٠ - ٢٤١) صديقى القارىء : أنظر حولك !

الفكر المستقل والبناء الاجتماعى

بقلم : د. مجدى يوسف

عندما عالجت فى مقالى بمجلة الهلال «نحو وحدة ثقافية حقيقية» (مارس ١٩٩٥) الأسباب التى دعت ما صار يقارب المائة متخصص فى مختلف فروع المعرفة من علوم الانسان والطبيعة إلى الفنون والآداب ، ولعلهم جاوزوا هذا العدد الآن ، أن يعبروا عن حماستهم للفكرة التى يدعو إليها المفكر الكبير الدكتور شكرى عياد ، وهى إنشاء مجلة أسبوعية تحمل اسم «النداء» (ليس لها بالمناسبة علاقة من قريب أو بعيد بجمعية «النداء الجديد») بأن يصبحوا أعضاء مؤسسين لهذه المجلة ، لم يكن من بين تلك الأسباب التى تطرقت إليها الصيغة القانونية التى اختير أن تؤسس عليها هذه المجلة ، وهى صيغة «الشركة المساهمة» التى تضم ما لا يقل عن مائتى عضو مؤسس حسب ما ينص عليه قانون الصحافة .

فقد كان همى فى المقال السابق أن أعالج المحتويين الثقافى والاجتماعى لهذه الفكرة بينما أرجأت مناقشة الشكل القانونى لتنفيذها إلى مرحلة تالية . فمن المعروف أن هنالك أكثر من وسيلة لإصدار مجلة أسبوعية فى جمهورية مصر العربية، لعل أيسرها الحصول على ترخيص من أحد البلاد الأوربية التى يسهل فيها الحصول على مثل هذه التراخيص للأفراد، بينما تطبع وتوزع فى مصر وسائر الأقطار العربية ، أما أصعبها بلا منازع فهو تلك الصيغة القانونية التى وقع الاختيار عليها ، أو بالأحرى وقع اختيار الدكتور شكرى عياد عليها عندما دعا إلى تأسيس هذه المجلة.

فما العلاقة بين ماتسعى لتحقيقه هذه

الأداة التواصلية الجماهيرية باعتبارها بوتقة جامعة لكل التخصصات البحثية فى هيئة من كبار العلماء والخبراء والمبدعين اجتمعوا على هدف واحد ، وهو نفى التشرذم السائد بين أصحاب تلك التخصصات فى مجتمعنا ، والتعاون المخلص على اكتشاف المشترك بين كل هذه التخصصات على اختلاف مساراتها وتطوراتها ، وهو إشباع الحاجات الحقيقية لكل المنتجين فى هذا المجتمع الذى نشرف بالانتماء إليه ، أو بالأحرى اكتشاف هذا القاسم المجتمعى المشترك بين كل تلك التخصصات على اختلاف دروبها وتفرعاتها الحديثة ، وذلك على أرضيتنا نحن هنا فى مصرنا العربية فى نهايات القرن الحالى ؛ أقول ما العلاقة بين هذا المطلب الطموح الذى لارقى ولا نهضة لمجتمعنا بدونه وتلك الصيغة القانونية التى تبدو «شكلية» كى يتحقق هذا المشروع من خلال هذه المجلة الأداة؟

● العمل البحثى الجاد

لعله لايخفى على أحد أن هناك عنصرا جوهريا مشتركا بين ذلك المطلب العزيز الذى هو أقرب إلى فكرة الجامعة البحثية التى دعوت لإنشائها منذ فترة قريبة ، ولا يختلف كثيرا عنها لأنها هى الأخرى ترفض الفصل بين العمل البحثى الجاد والمتعمق والتواصل مع الجماهير أصحاب المصلحة المباشرة فى اختيار ومناقشة وتبنى ما يدعو إليه المتخصصون والباحثون المخلصون من حلول ومعالجات رشيدة لإشكالات الطبيعة والمجتمع فى هذا المجتمع بكل ما يحمله من ملامح خاصة تميزه موضوعيا عن سائر المجتمعات ومن ثم ما تحتاج إليه من حلول لإشكالات تطورها الخاص ، نعم لايخفى على أحد أن المشترك بين هذا المطلب الطموح وذلك الشكل القانونى لإخراجه إلى حيز الوجود هو الاختيار الأصعب فهل كان ذلك من باب التعسف والحذلقة أم أن له ضرورة موضوعية ؟

من الواضح أن الحاجة لإنشاء هذه المجلة ليست مجرد سعى لاصدار صحيفة ما، وإلا لكانت أيسر السبل هى أقربها لتحقيق هذا «الهدف». فالتبلور المادى الملموس للأساس الاجتماعى الذى تقوم عليه هذه المجلة ، أمر لازم لعدم انزلاقها فى غمرة المتطلبات العملية التنفيذية بعيدا عن التصور الذى من أجله كان هذا الاحتشاد . وكيف لهذا القوام المادى لفكرة أو تصور لايمكن أن يكون فى بدايته إلا مجردا، كيف لهذا القوام أن يتحقق إلا إذا نوقش من جانب المتخصصين ذوى هذا الاهتمام المشترك ؟

وقد يبدو أن الأمر لايحتاج لأكثر من جلسة أو جلستين لمناقشة المنهج والأدوات

البحثية والتوصيلية ، أو بالأحرى التواصلية مع المختصين من «الجمهور» المخاطب خارج دائرة هذه الحلقة ، لاسيما أن هنالك اتفاقا «مسبقا» جعل أعضاء هذه الحلقة يسارعون لتلبية «نداء» الدكتور شكرى عياد . ولكن الحقيقة أن ما يبدو «اتفاقا» حول بديهيات مسلم بها ، وإن تعذر حتى الآن تحقيقها ، هو أبعد ما يكون عن ذلك حين يجتمع أولئك «المتفقون» ليناقشوا ما يعتقدون أنه نقطة ارتكاز مشتركة بينهم . فكل منهم حين يطرح وجهة نظره أمام زملائه المجتمعين يعكس ركاما من التجارب الذاتية فى شكل تصورات ومقولات نظرية قد تتناقض تماما مع ما يذهب إليه زميل آخر فى الحلقة ، ولو كان فى نفس تخصصه. بل إن التاريخ التخصصى لكل من هؤلاء الباحثين ، وبعضهم إن لم يكن جلهم معروف بما حققه من مستوى رفيع فى تخصصه، فضلا عن اهتمامه بتخصصات أخرى تشبع فيه حب الاستطلاع الدءوب ، والاستمتاع بلحظات التعلم التى لاتقارن بأية مهمة تعليمية إلا إذا شحذت فى نفوس الدارسين أن يشاركوا فى اكتشاف ذلك المجهول الذى نريد جميعا أن نعرفه ، أقول إن التاريخ التخصصى أو الاهتمام الشخصى لكل من هؤلاء الباحثين كثيرا ما يفرض نفسه على رؤية الهدف المشترك بين أعضاء الحلقة . فصاحب الاهتمام والتخصص الفنى أو الاقتصادى أو التكنولوجى أو القانونى لايملك فى الأغلب أن يستقبل ويناقش ذلك الهم المشترك بين كل التخصصات إلا من زاوية خبرته التخصصية . وهو ما قد يبدو مضيعة للوقت أحيانا ، بل تباعدا على الرغم من هذا الوجود المادى الملموس . ولكنه لايعكس وحسب صعوبة التواصل بين من وطنوا العزم على أن يشاركوا معا فى هدف واحد ، ولكنه يثير فى نفس الوقت من الإشكالات ما يمكن أن يجعل منه عينة تجريبية محدودة لمحاولة التفاعل مع سائر أعضاء مجتمعنا الكبير من خلال هذه الأداة التواصلية الجماهيرية التى ندعوها صحيفة «النداء» بل إن الأمر يزيد على ذلك تعقيدا حين تختلف المناهج البحثية والأرضيات النظرية ليس فقط لدى الباحثين المجتمعين ، وإنما أحيانا لدى أصحاب التخصص الواحد . فمنهم من يصدر عن تصورات أو مصادرات كوكبية أو «إنسانية عامة» ، ومنهم من يقترح التعرف أولا على إشكاليات الواقع الخاص بكل مجتمع أو جماعة محددة حتى إذا ما استوعبت فى تمايزها الموضوعى وضعت فى إطار تقابلى مع سواها من الجماعات أو المجتمعات المتمايزة بدورها ، وهو ما يمكن من تحقيق التبادل المثمر بينها -

تبادل ما يقوم على التمايز والاختلاف الموضوعى - ومن ثم تنمية الجوانب المتخلفة أو المهملة فى كل من أطراف عملية التبادل / التعلم . على أن ذلك لايمكن أن يتحقق بصورة عقلانية مرضية إن لم يتم على أساس من الندية ورفض الهيمنة المستترة أو المكشوفة لمعايير «الآخر» مهما بدت للوهلة الأولى شديدة اللمعان أو التماســك أو الابهار ! ولعلى لا أخفى على القارىء العزيز أنى من أنصار هذا المنهج الأخير ، وأن الدكتور شكرى عياد يشاركنى الرأى فيه ، لاسيما أن المنشأ الحقيقى لما يسمى «بالعالميات» فى الأسس المعرفية لمناهج البحث ليس إلا نتاج مجتمع معين ، بل تنشئة اجتماعية وثقافية محددة ، غالبا ما تكون فى هذه المرحلة التى نمر بها من تاريخنا متمركزة فى بلاد الشمال . ولكنى أرى ، كما يرى معى الدكتور شكرى عياد ، أن من أولى الواجبات المطروحة علينا الآن أن نحرر أنفسنا من تلك العالميات الصادرة فى حقيقة الأمر عن ثقافات اجتماعية خاصة ، وأنه علينا أن نتعرف ، بدلا من الصدور عنها ، على ما نتميز به موضوعيا من خلال اختــلاف تجـ ـارب مجتمعنا وتراكماتها، وبذلك نة على أرضية خصوصيتنا المحددة ، المرحلة من تاريخنا فى ندية كاملة مع الخصوصيات المرحلية لسوانا من الشعوب والقوميات . بل كيف لنا أن نطالب الآخرين ، ولا سيما فى أقطار الشمال الذى تتمركز فيه آليات السوق «العالمية» ، بأن يتعاملوا معنا صدورا عن مبدأ الندية الذى نطالب به ونحن لانطبقه فى علاقتنا مع أنفسنا والآخرين ؟ بل إن اللغة «الإعلامية» نفسها فى حاجة إلى مراجعة جذرية لأدواتها المفاهيمية .

● توافر الندية !

ويكفينى أن أشير -كمثال توضيحى- فى هذا الصدد إلى «مانشيت» رئيسى لصحيفة الأهرام بعددها الصادر فى ٦ / ٣ / ١٩٩٥ يقول «المانشيت» على الصفحة الأولى : «قمة كوبنهاجن (للأمم المتحدة - م.ى) تبحث تردى مستوى المعيشة فى العالم - مصر تطلب مساعدة الدول المتقدمة فى تنمية الدول الفقيرة» . فكيف نطالب بالندية ونحن نعترف ضمنا بعدم الندية آملين فى «مساعدة» ذلك الآخر «المتقدم» ؟ وعلى فرض أنه سيقبل على مساعدتنا ، نحن وفقراء هذا العالم ، فهل سيساعد على تطوير قدراتنا الذاتية ابتداء من اختلافها الموضوعى عن قدراته ، أم سيحاول أن يلحقنا بخصوصيته هو حتى

نكون جزءا من حلقة تابعة له تكنولوجيا أو اقتصاديا أو ثقافيا الخ؟ وهل توقفنا لنفكر لحظة ونحن نلهث وراء نموذجه البراق من خارجه : فيم هو «متقدم» حقا؟ وهل «تقدمه» هو الذى نسعى لإعادة إنتاجه فى مجتمعنا ، أم أننا نرمى ، أو المفروض أن نرمى إلى تطوير الإيجابى من خبرات وتجارب شعوبنا حتى تصبح متقدمة على نحو مختلف ، فهى من خلال اختلاف تقدمها يمكن أن تقف مع الآخر بندية حقيقية .. ومع هذا الاقتناع الذى يجمع بين الدكتور شكرى عياد وبينى فإننا نرحب بل كم نرحب باختلاف وجهات النظر وتباين المسالك البحثية والأسس النظرية ففى ذلك إثراء لا نظير له لهذه التجربة الفريدة التى نقوم بها جميعا لما نأمل أن يكون فيه مصلحة الوطن ورقى هذا المجتمع ونهضته .

ولعله تتصل بمسألة الخصوصية والعالمية التى أشرنا إليها قضية التراكم البحثى وخاصة فى العلوم الطبيعية . فأين الخصوصية فى كل ما يكتشف من المخترعات الحديثة ، وكيف نفسر تطورا لفرع علمى معين لا يلبث أن يصبح ، بمجرد اكتشافه ، أو بمعنى أدق بمجرد الاعتراف به والترويج له «عالميا» ؟ بل كيف نفسر تزامن الاكتشافات العلمية على الرغم من عدم اتصال المكتشفين بل واختلاف مسارات أبحاثهم فى بعض الأحيان؟

● الخصوصية الثقافية

أعتقد أن الاجابة على هذه التساؤلات تكمن فى خصوصية الإشكالات المطروحة على الباحث ، وهى تختلف من مجتمع إلى آخر ، كما أن سبل معالجتها تفترض أن تعكس التاريخ الثقافى الخاص لمجتمع معين ، اللهم إلا إذا تتلمذ الباحث تماما على خصوصية ثقافية خاصة بمجتمع مغاير ، ومع ذلك فثقافته الأصلية لا تلبث أن تتداخل مع الثقافة المتبناة وتفرض نفسها موضوعيا عليها سلبا أو إيجابا . ولكن ماهى الطبيعة الاجتماعية التى يتميز بها تطور معين فى فرع من فروع العلوم ، أو ما هو البعد الاجتماعى الخاص لذلك التطور العلمى أو التكنولوجى؟ أعتقد أنه من خلال نقده أو دحضه أو نفيه أو تعديله لقاعدة علمية سابقة يعبر ضمنا عن موقف محدد بإزاء العلاقات بين البشر ، وخاصة عندما تتجسد تلك المكتشفات العلمية ، على هيئة مخترعات تكنولوجية ، فمن المستفيد الحقيقى منها، ومن المروج

لاستخداماتها ومن هو ضحيتها؟ أو ليس من الممكن أن توجه لخدمة العلاقات الندية، ومن ثم السلمية بين أبناء الشعب الواحد ومختلف الشعوب فى علاقاتها ببعضها بدلا من أن تكرس للهيمنة والقمع؟ وهل الانسانية بحاجة حقا إلى اكتشاف أدوات الدمار ، ولمصلحة من؟

هذه التساؤلات التى سمحت لنفسى أن أخوض فيها لم تطرح على هذا النحو فى لقاءات يوم الاثنين كل أسبوعين بجمعية أصدقاء الكتاب التى هى مقر مجلة «النداء» تحت التأسيس . وإنما هى محاولة لقراءة تعقيبية على ذلك الاختلاف فى التخصصات والتوجهات ، والمناهج بل والقراءات بين الأعضاء المؤسسين لهذه المجلة فى مناقشتهم لما يطرحون من هموم مستقبل هذا البلد .

وإذا كان الشباب هم المستقبل الحقيقى لهذا الذى نتطلع باشتياق إلى رؤيته مزدهرا .. فكل اجتهاداتنا ، على تعقد مساراتها والاختلاف المثرى لدربها تتطلع إلى مشاركة من سباب معنا فى محاولاتنا ..

فاذا كان الأمر على هذه الصعوبة ونحن مازلنا فى مرحلة الاعداد لهذا المشروع الجليل ، وإذا كان التواصل بين أعضائه المؤسسين ، هو نفسه تواصل الاختلاف ، ذلك الاختلاف الذى نأمل ألا يتوقف أو تخمد حرارته أبدا ، فكيف يكون الحال فى تواصلنا مجتمعين مع القراء بشتى مشاربهم وخبراتهم وتوجهاتهم عندما تصدر «النداء»؟ لقد حرصنا على أن نسجل مزايا هذا الاختلاف الايجابى من أجل الصالح العام فى عدد خاص يعد له الآن من مجلة «النداء» ويحمل عنوان «مستقبل مصر» ، حيث تطرح فيه وجهة النظر التخصصية ترافقها التعليقات النقدية من مختلف التخصصات والخلفيات النظرية والمنهجية الأخرى .

فإذا كان الأمر على كل هذا التعقيد ، الذى لايناسبه سوى الواقع المركب ، الذى صرنا نعيشه اليوم ، فكيف لنا أن نسلك أسهل الطرق الإجرائية القانونية لرفعه إلى حيز الوعى الاجتماعى العام به ، ومن ثم تمهيد السبيل إلى التغلب على معوقات الرقى بالقوى الانتاجية الكامنة فى هذا المجتمع؟ .

دائرة حوار

«إدارة الأعمال» و «المعلومات»

علوم المستقبل أم مهارات التبعية!

بقلم : مصطفى الحسينى

فى السنوات الأخيرة شاع بيننا وراج الحديث عن «علوم المستقبل»، وانتشر فى أوساط النشر كتاب «يتخصصون» فيها ،أو هم يظنون بأنفسهم ذلك ، وانتقلت العبارة بشيوعها ورواجها إلى الحقل الأكاديمى ، فأخذت فى التكاثر مؤسسات تعليمية تروج لهذه العلوم ، ومعظمها فى القطاع الخاص التعليمى ، أما الجامعات ، فقد طعمت بعض كلياتها برامجها الدراسية بأطراف منها . وركب المروجون لتلك «العلوم» خيولا عالية ، يعلنون من فوق صهواتها أنهم هم الذين يهيئون الأجيال الجديدة التى تدخل مراحل التعليم الجامعى ، ومعها البلاد ، إلى القرن الواحد والعشرين.

ولا جدال فى أن للمستقبل علومه ، وهكذا كان الحال فى كل زمن وعصر ، ولو أن المروجين يقدمون المسألة وكأن هذا العصر بدع فى هذا المجال.

لكن المسألة هى أن نعرف ما هى ـ حقيقة ـ علوم المستقبل، فما يشاع ويروج له هو أن هذه العلوم هى «إدارة الأعمال» و«المعلوماتية» أى الدراسات المتصلة بالتعامل مع المعلومات: تجميعا وترتيبا وتخزينا واستعادة وتحليلا ، مع كفاءة استخدام الآلات والمعدات اللازمة لأداء هذه الأغراض.

ويضيف البعض إلى هذين «العلمين الجليلين» ، علم التسويق وعلوم الفندقة.

وسيضرب هذا المقال صفحا عن هذه الاضافة . فالذين يتحدثون عن التسويق لا لا يشغل بالهم ماذا يسوقون ، ولا إن كان هناك ما يمكن تسويقه ، والمروجون للفندقة لا يعنيهم شيء سوى أنها من مستلزمات السياحة ، وأنها توفر فرصا للعمل والدخل، إنما لا يعنيهم في شيء أنها لا تضيف شيئا ذا قيمة إلى كفاءة الأمة ولا إلى أرصدتها الصالحة للبقاء القادرة على النماء ، أو أنها قد تكون في الحقيقة خصما من ذلك .

إنما ما يعنى هذا المقال هو :

هل صحيح أن «إدارة الأعمال» و«المعلوماتية» هي علوم المستقبل ؟

***

سنحاول أن نقود أنفسنا على طريق الإجابة عن هذا السؤال ، عبر امثلة معاصرة مما يدور في العالم من حولنا .

سننظر أولا إلى بلد مثل اليابان ، تكثر المقارنة بينه وبين مصر ، وهي مقارنة حافلة باللوم والندم ، لأنها تبدأ من أن البلدين بدأت محاولة النهضة فيهما في وقت واحد أو متقارب ، بل يذهب البعض إلى أن تلك المحاولة كانت في مصر أسبق.

وسيعتمد هذا النظر إلى اليابان على كتاب صغير ، لكنه بعيد عن أن يكون قليل الأهمية ، لموضوعه من ناحية ، وللجهة التي أصدرته من ناحية أخرى ، عنوان الكتاب لمؤلفه مارتن ليبيكي ، «ما الذي يجعل الصناعات استراتيجية؟»، أما الجهة التي أصدرته فهي «المعهد القومي للدراسات الاستراتيجية» في «الجامعة القومية للدفاع» التابعة لوزارة الدفاع الأمريكية.

ويذهب الكتاب إلى أن ما «يجعل الصناعات استراتيجية» هو أن تكون مولدة لصناعات أخرى تستجد على أساسها، فضلا عن أن تغذى نمو صناعات أخرى قائمة، أى أنها بالإضافة إلى دعم ما هو قائم ، تنتج صناعات أخرى لم تكن معروفة أو قائمة من قبل.

ويرصد الكتاب الصناعات ذات النمو العالي في اليابان ، ويميز فيها بين فروع ثلاثة : الطاقة والنظم والمواد .

في صناعات الطاقة يحدد : تسييل الفحم والطاقة النووية والطاقة الشمسية والطاقة الحرارية المستمدة من باطن الأرض.

دائــرة حــوار

وفى الصناعات المتقدمة يذكر : السوبر كمبيوتر ، أى الحواسب الآلية المتقدمة ذات القدرة العالية ، وتنمية الاستفادة من الفضاء ، واستثمار المحيطات ، وصناعة الطائرات.

أما المواد فهى : الألياف البصرية ، والخزف ـ بالطبع ليس المقصود الأوانى أو الأعمال الفنية وقطع الزينة المصنوعة من الخزف ، وإن كان واردا أن تكون هذه منتجات جانبية ـ إنما الخزف باعتباره من مكونات صناعات أخرى اعتمادا على وظيفته باعتباره من الموصلات وأشباه الموصلات للحرارة والكهرباء والمغناطيسية، والمواد المرنة والمواد شبه الطبيعية.

فاذا حاولنا ان نستنطق هذه الصناعات التى تحقق أعلى درجة من النمو فى اليابان، لنعرف على اى العلوم تعتمد ، وجدنا أنها أساسا تعتمد على العلوم الفيزيائية والرياضية ، ثم على علوم الكيمياء والهندسة لتحسين الكفاءة والتشكيل وتحقيق تعدد الاستخدامات.

أما إدارة الأعمال والمعلومات ، فتأتى بعد ذلك لتكون فى خدمته، توجد «الأعمال» أى الصناعات أولا، ثم تأتى إدارتها ، وتجرى الابحاث وتتوصل إلى نتائج، فيحتاج العمل فيها الى المعلومات وترتيبها وتنظيمها وتسهيل استخراجها وتحليلها .. الخ ، كما ان الأبحاث تنتج فى الأصل «معلومات» تقوم عليها صناعات.

أى أن إدارة الأعمال والمعلومات، لاتعدو أن تكون خدمات ضرورية للصناعة والأبحاث، ما يتصل منها بها ، وما يتصل بالمجتمع وما يتغذى عليه من العلوم الإنسانية.

أى انها ـ مرة أخرى ـ تترتب على وجود الصناعات والابحاث . لكنها لا تنشىء أيا منهما.

هى «مهارات» فى خدمة علوم المستقبل التى تقوم بها صناعاته وما تولده من نماء وما هى كفيلة بأن تشيعه من رخاء.

«مهارات» وليست علوما، أى أنها فى أفضل الأحوال تطبيقات لعلوم أخرى ، فإدارة الأعمال هى اكتساب المهارة فى تطبيق فروع عديدة من العلوم الاجتماعية تؤثر فى العملية الاقتصادية التى هى انتاج الثروة وتنميتها، بما يتضمنه هذا

من علاقات مع المجتمع وفئاته وتشكيلاته .. إلى آخر ما ليس هذا مجاله.

أما المعلومات . فهى بالمعنى الذى يروج عندنا، لا تعدو أيضا أن تكون مهارة فى التعامل مع معلومات ينتجها سوانا ، قد تضاف اليها هوامش وأطراف تتصل بعلاقة تلك المعلومات بنا ، أو كيف تنصب علينا.

أما العلوم الأساسية فى مجال المعلومات، والتى تبدأ من الأبحاث الموصلة الى المعلومات فى مختلف المجالات ، والمعدات والأدوات والوسائل الحاملة لهذه المعلومات، فلا تدخل فى نطاق «المعلوماتية» على النحو الذى يروج علينا.

أى ، وباختصار . لا يدخل فى نطاق «المعلوماتية» حسب التعريف الرائج عندنا، سوى استخدامات «الكمبيوتر» ، دون انتاجه ، ودون الأبحاث التى يفترض أن تنتج معلومات تغذى الكمبيوتر لتهيئتها للتطبيق الكفء.. ودون الأبحاث التى تؤدى إلى التمكن من مهارات معالجة المعلومات.

وهذا كله ـ أو معظمه ـ يدخل فى نطاق العلوم الفيزيائية والرياضيات . لا فى مجالات ادارة الأعمال . ولا فى نطاق «المعلوماتية» ، حسب التعريف السائد عندنا.

ولنضرب مثالا آخر . يرصد اتجاهات مغايرة ، ويعتمد ـ بدوره ـ على كتاب آخر.

فى ١٩٩٣ ، صدر فى الولايات المتحدة كتاب عنوانه "Facing up" وأقرب ترجمة للعنوان بالعربية هى «مواجهة الحقائق»..

وقد أثار الكتاب ـ فى حينه ومنذ ذلك الحين ـ اهتماما كبيرا فى أوساط النخب الأمريكية ، وهو اهتمام لا يرجع فقط الى الموضوع الذى يعالجه وهو أزمة الولايات المتحدة ، انما يعود الى عاملين آخرين.

مؤلف الكتاب بيتر بيترسون ، الذى كان وزيرا للتجارة أيام رئاسة ريتشارد نيكسون ، والذى يرأس الآن واحدا من اكبر البنوك الاستثمارية فى نيويورك . هذا هو العامل الأول، أن المؤلف ليس من «الوزن الخفيف».

أما العامل الثانى ، فهو أنه رغم ان الكتاب يعتبر واحدا من كتب «النذير» الكثيرة التى تصدر فى موضوعه، فإنه يتخذ «وجهة اجتماعية» مختلفة، ان جاز التعبير ، فمعظم كتب «النذير» هذه ترجع الأزمة الى أن امريكا ـ الحكومة الفيدرالية وحكومات الولايات ومؤسسات المجتمع عامة ـ تنفق على الفقراء أكثر مما يجب وأكثر مما يحتاجون إليه وأكثر مما يستحقون.

لكن بيترسون ، رغم موقعه فى المنظومة الرأسمالية الأمريكية يقول قولا آخر . فهو يوضح بالأرقام وتحليلها ان ما يظن المجتمع الأمريكى - بمؤسساته جميعا - انه ينفقه على الفقراء يتوجه معظمه، النسبة الكبرى منه ، الى الطبقة الوسطى . بل ان نصيب أغنيائها من هذا «الانفاق الاجتماعى» أكبر من نصيب المتوسطين فيها . وموضوع جدل المؤلف فى هذا الشأن، ليس تخفيض مستوى الانفاق الاجتماعى حتى تتخفف منه الموازنات . وانما إعادة توجيهه، بل وحتى زيادته، لينفق على الفقراء الذين ترصد الأموال بأسمائهم . لينفق على صحتهم وتعليمهم واكتشاف قدراتهم ومواهبهم وتنميتها ، وعندئذ يتحول هذا الانفاق من «عبء» على امريكا الى إضافة لها . لأنه لن يسهم فى حل الأزمة الاجتماعية فحسب ، انما سيسهم فى حل الأزمة الاقتصادية ـ التى هى لب الأزمة العامة ومحورها - اذ سيتحول الفقراء بسلامة البدن والنفس وبالتعليم وإطلاق القدرات والمواهب ، الى إضافة الى أمريكا بدلا من كونهم عبئا عليها كما هو الحال.

ولعل بيترسون كان يستمد تجربته من ذاته، فأبوه - المهاجر اليونانى الفقير - اعتبر أن أهم ما يستثمر فيه هو ابناؤه «الفقراء»، وأنه كان بذلك يستثمر فى المستقبل ، مستقبل اسرته ومستقبل أمريكا.

يعقد الكتاب العديد من المقارنات بين وجوه من الحياة الأمريكية والحياة فى البلدان التى تناظرها وتنافسها ، أى البلدان الرأسمالية الغنية.

وتحظى اليابان بالنصيب المتميز من هذه المقارنات.

ومن بين العناصر التى يعنى بعقد المقارنة فيها بين الولايات المتحدة واليابان.. أمور ثلاثة قد لا تخطر ببال الكثيرين منا ، خصوصا الذين يظنون ان ادارة الأعمال و«المعلوماتية» هى علوم المستقبل.

أولى هذه المقارنات هى الدرجات التى يحصلها التلاميذ فى البلدين فى مادتين من مواد التعليم : العلوم والرياضيات . ويعتبر أن اليابان تقيم اساسا قويا للتفوق

على الولايات المتحدة، لأن التلاميذ فيها يحققون تفوقا مطردا على أقرانهم الأمريكيين فى هذين الفرعين.

فى مواد العلوم . يبلغ متوسط درجات التلاميذ اليابانيين فى عمر السنوات العشر (٦٤٪) تقابلها (٥٥٪) عند اقرانهم الأمريكيين.

فإذا بلغ هؤلاء التلاميذ الرابعة عشرة من أعمارهم . يرتفع متوسط درجات اليابانيين الى (٦٧٪) بينما يبقى متوسط درجات أقرانهم الأمريكيين ثابتا.

وفى مواد الرياضيات . بينما يبلغ متوسط درجات التلاميذ اليابانيين فى سن الثانية عشرة (٦٤٪) . يقف هذا المتوسط لدى الأمريكيين عند (٤٦٪) وفى سن السابعة عشرة ، يصل متوسط درجات التلاميذ اليابانيين الى (٧٠٪) بينما يتراجع مقابله الأمريكى الى (٤٠٪).

ثانية هذه المقارنات هى الدرجات الجامعية فى الهندسة وتعداد المهندسين فى قوة العمل ، وتعدادهم بين شباب المهندسين.

ففى اليابان ، من بين كل ١٠ آلاف شخص من السكان فوق سن ٢٢ سنة يحصل ٤٤٠ شخصا على درجة جامعية فى الهندسة ، يقابلهم فى الولايات المتحدة ١٩٠ شخصا.

وفى قوة العمل يوجد وسط كل ١٠ آلاف عامل يابانى ١٧٨ مهندسا . يقابلهم فى الولايات المتحدة ١٦٣ مهندسا.

أما فى مستوى أعمار هذه الفئة من المهندسين . فإن (٤٩٪) من المهندسين اليابانيين مازالوا دون الخامسة والثلاثين من العمر . يقابلهم من الأمريكيين (٣٣٪).

لماذا يرصد المهندسين بالذات ؟

البديهى هو لأن المهمة الرئيسية للمهندسين هى التصميم بمختلف فروعه من الصناعى الى الانشائى . علاوة على أعمال التنفيذ.

والبديهى أيضا أن من يتفوقون فى العلوم والرياضيات فى الصغر يتفوقون فى العلوم الهندسية فيما بعد.

ولم يتناول كتاب بيترسون أى مقارنة بين المتخصصين فى إدارة الأعمال .

إنما تناولت مقارناته مجالا آخر ، هو براءات الاختراع.

دائـرة حـوار

وفى هذا المجال قدم مؤشرين اعتبرهما علامتين على تفوق اليابان.

المؤشر الأول هو نمو النسبة التى يحصل عليها اليابانيون من براءات الاختراع المسجلة فى الولايات المتحدة ، حيث يوجد اهم نظام فى العالم فى هذا المجال.

فى عام ١٩٧٠ كانت هذه النسبة (٥٪) ، ارتفعت بعد سنوات عشر الى (١٢٪) وبعد عشر أخرى الى (٢٢٪)

المؤشر الثانى ، مقارنة بين نصيب الشركات فى البلدين من براءات الاختراع المسجلة فى الولايات المتحدة.

ويرصد أنه فى ١٩٧٨ لم يكن من بين الشركات الخمس صاحبة العدد الأكبر من هذه البراءات شركة يابانية واحدة.

وفى ١٩٩٠ ، كان أربع من الشركات التى تحتل قمة القائمة يابانية . والخامسة أمريكية.

وغنى عن القول أن إدارة الأعمال ، وتطبيقات المعلومات ، ليست من بين العلوم التى تنتج مخترعات تصدر بها براءات

وأن المؤهل للاختراع ، هو العلوم الطبيعية والرياضيات .

●●●

لماذا إذن يروج بيننا ان ادارة الأعمال و«المعلوماتية» التى لا تعنى أكثر كثيرا من مهارات معالجة المعلومات والاستخدام الأكفأ للأجهزة المختصة بذلك، هى «علوم المستقبل» ؟

الجواب الذى يزعمه هذا المقال ، ان هذا الترويج يصدر عن عقلية الاقتصاد التابع ، اى الذى يعتمد على اقتصادات أخرى ، ويراد له أن يبقى كذلك ، سواء كان هذا الترويج يجرى بوعى ، أو أنه من باب الانسياق وراء أفكار متداولة تداول «الموضة».

واذا جازت إضافة مقارنة أخرى الى المقارنات السابقة ، فإن من بين الاسباب الكبرى لانهيار الاتحاد السوفييتى وتجربته فى الاشتراكية هو ان المنظرين له اعتبروا كارل ماركس بديلا عن أدم سميث، أى اعتبروا عدالة توزيع الثروة

بديلا عن انتاجها . فضلا عن تنميتها وتعظيمها.

ويبدو أن الذين يقولون لنا ان ادارة الأعمال وتطبيقات معالجة المعلومات يعتبرون ان الكاتب الأمريكى الذى يروج لهذه الأفكار ألفين توفلر ، ولفيف مثله من المؤلفين الأمريكيين لكتب رائجة، بديلا عن آدم سميث.

انما يمكن فهم توفلر وأمثاله . لأنهم يخاطبون مجتمعا انبنى، على نظريات آدم سميث ، وحقق على اساسها بنيانا اقتصاديا شامخا ، وآن له أن ينشغل بالادارة وبالمعلومات . لكن حتى هذه المجتمعات ليس هذا هو انشغالها الأول ، ومازالت ترعى وصايا آدم سميث.

وفى تلك المجتمعات لا يقول احد ان ادارة الاعمال والمعلوماتية هى علوم المستقبل، لكنهم قد يصدرون إلينا هذه الافكار . حتى تصبح تبعيتنا لهم أبدية ، أو على الأقل طويلة العمر.

۞۞۞

فى ١٧٩١ . كتب أول وزير للخزانة فى الولايات المتحدة الكسندر هاملتون الى الكونجرس الامريكى ما اسماه تقريرا عن الصناعيين . وحدد هاملتون هدفه بأنه توجيه الاهتمام الى ادوات الإنتاج التى ستجعل الولايات المتحدة غير معتمدة على الدول الأجنبية للحصول على الامدادات العسكرية وغيرها من الاهتمامات الأساسية.

وأن «أى دولة تنظر الى تلك الأهداف العظمى ، عليها أن تسعى الى أن تمتلك بذاتها أساسيات الامداد الوطنى جميعا ، وهذه تشمل وسائل العيش والسكن والملبس والدفاع ».

وما زال تقرير هاملتون هذا هو أساس ما يسمى الآن فى الولايات المتحدة «الاستراتيجية الصناعية » ، رغم وفرة الحديث عن اقتصاد الخدمات .

۞۞۞

فهل يمكن الآن أن نقول إن تحديد «ما هى علوم المستقبل » قضية وطنية لا يجوز تركها بيد « رجال الأعمال » والمستثمرين فى مجال التعليم.

انما هى قضية يجب أن يرشدنا فيها العلماء ورجال السياسة الراشدين.

الثقافة والجماهير

بز.خاص

داعبت فكرة الثقافة الجماهيرية العديد من المثقفين ، فهى تؤكد حق المواطن فى نصيب من المعرفة ، وأحيت هذه الفكرة آمالا واسعة فى أن تصل الثقافة إلى من يحتاجها سواء أولئك البعيدون عن العاصمة أو من لا تمكنهم أوضاعهم الاقتصادية من الحصول عليها .

فهى القاطرة التى تدفع بحركة ملاحقة العصر .

والثقافة تعنى إشاعة الوعى والمعرفة وهى بطبيعتها ضد التخلف والظلام والعنف والفساد ، وإذا كان «جوبلز» يردد : كلما سمعت كلمة ثقافة تحسست مسدسى ، فلأنه أدرك إلى أى حد تشكل الثقافة خطراً على الطغيان والاستبداد .

وإذا إنتشرت الثقافة فلن يقدر أحد على تشويه آثارنا ، وسيتمكن المدافعون عن الذوق والجمال من حماية اللون الأخضر .

فالثقافة وحدها هى القادرة على خلق الحافز الحقيقى لمحو الأمية باعتبار الثقافة هى التى تعالج الجوانب المعنوية للحضارة التى تتمثل فى مجموع القيم التى يقوم عليها المجتمع ، والثقافة وحدها هى التى تعالج أمية المتعلمين الذين خرجوا من التعليم بالقليل من المعرفة ، وهى التى تساهم فى تنمية كل صاحب فن فى فنه .

فأى غاية نبيلة تتحقق عندما تصل الثقافة إلى الشعب فى الريف ، إلى أبعد قرية مصرية ، وأن يجد كل موهوب فرصة لصقل موهبته والتعبير عن ذاته . بعد كسر احتكار أبناء العاصمة للثقافة ، والوصول إلى المواهب البعيدة وإبرازها ، وأن تحرك قصور الثقافة أو بيوتها الوعى والاهتمام بما يدور فى مصر والعالم .

فالمهمة الرئيسية لقصور الثقافة أن تتفاعل مع البيئة ، فدورها فى الاسكندرية يختلف بالضرورة عن دورها فى العريش مثلا ، وهى أحد طرق العلاج لمشكلة حادة هى المركزية ، فكل شىء فى القاهرة أو الاسكندرية ولا شىء خارجها .

وتصبح بيوت الثقافة مركز جذب للموهوبين وتساعدهم على اكتشاف مواهبهم ، وتكون مصدرا مهما للفرق المسرحية والفنون التشكيلية ، ولا يغيب عنا أن «أم كلثوم» تلك العبقرية الفذة قد خرجت من إحدى قرى الوجه البحرى..

فإذا قامت بيوت الثقافة بدورها فستكون منابع ضوء ، تحول دون أن يجذب خفافيش الظلام الأجيال الجديدة ، فالعنف يظهر حين يعم الظلام وتتعطل القوى المحركة من ضمير الشعب .

وليس صحيحا ما يشيعه البعض من أن فكرة بيوت الثقافة مأخوذة من الدول الاشتراكية ، فقد تبنى الكاتب الكبير أحمد أمين هذه الفكرة وأخذ يعمل على تحقيقها ، عندما كان مديراً للإدارة الثقافية بوزارة المعارف ، يقول عند تناوله لسيرته الذاتية «حياتى» .. «لاحظت خطأ وزارة المعارف فى قصرها جهودها على التعليم داخل جدران المدارس مع أن فى عنقها تثقيف الشعب بأجمعه ... ويمكن نشر الثقافة بواسطة تعليم المسرح ، وبواسطة عرض الأشرطة السينمائية على الناس ... ونضع تقريراً مفصلاً عن هذه الفكرة التى سميناها الجامعة الشعبية» .

وعلينا اليوم أن ننتفع بأحدث المنجزات العلمية فى نشر الثقافة .. فلم نواجه من قبل ما نواجهه اليوم من التهديد بالتخلف إذا لم نلحق بالعصر ، وعلى الثقافة الجماهيرية أن تأخذ بكل صور الاتصال ، ففى الكثير من دول العالم أصبحت محطات المترو والمصانع والمتاحف تعمل بطرق مختلفة ومتعددة لنشر المعرفة .

وبيوت الثقافة فكرة ولدت فى فرنسا حيث كان من أهم واجبات الحكومة الفرنسية نشر وسائل التثقيف بين الجماهير ، فلا تقتصر الثقافة على طبقة دون أخرى ، وعلى مكان دون آخر .

وأخذ بلد عربى هو تونس هذه الفكرة ، وتجد بيوت الثقافة به فى كل قرية ونجع ، علاوة على المسرح وقاعة العرض والمكتبة والالات الموسيقية ، وتقدم هذه البيوت الثقافة العلمية ... الكمبيوتر والفلك وأشرطة الفيديو التى تجذب الجيل الجديد المهتم بالثقافة العلمية ، وأصبحت المكان المختار للأجيال الجديدة بتعدد اهتماماتهم وميولهم .

وهذه الرسالة الواضحة والمحددة للثقافة الجماهيرية تكاد تلفظ

أنفاسها تحت ثقل البيروقراطية المصرية ، والمركزية وعدم التنسيق بين الجهات العاملة فى حقل واحد، وعن تغير الفكرة الرئيسية من إقامتها وتغير قيادتها ، وأمام نقص الإعتمادات والامكانيات .

وتفتح بعض هذه البيوت الثقافية أبوابها فى مواعيد العمل الرسمية ، فلا يرتادها أحد ، والأنسب أن تكون متاحة بعد الظهر ، ولا تكاد تفتح أبواب بعض هذه البيوت . وليس غريبا أن يؤجر أحد موظفى الثقافة الجماهيرية بيت الثقافة مخزنا للبرسيم . كما تحول عدد آخر من قصور الثقافة إلى إدارة للعلاقات العامة فى المحافظة .

وعانت الثقافة الجماهيرية مثل غيرها من المؤسسات الثقافية من التناحر بدلاً من التكامل مع المؤسسات الثقافية الأخرى .

فأخذت الثقافة الجماهيرية تشهد حركة نشر واسعة ، وترفع من جديد شعارا قديما باليا هو «كتاب كل ست ساعات» .. ، متجاهلة وجود الهيئة العامة للكتاب، ولم تتحدد العلاقة بين المكتبات القليلة والفقيرة فى قصور الثقافة وبين دار الكتب ، فمكتبات الثقافة الجماهيرية توقفت منذ فترة طويلة عن شراء الكتب ، والعلاقة غامضة بين فرق الفنون الشعبية المحلية والمركزية فى القاهرة ، وبين البيت الفنى للمسرح ومؤسسة المسرح ، وبين ثقافة الطفل فى وزارة الثقافة وبيوت ثقافة الطفل .. وهكذا .

والغريب أن السائد فى الحياة الثقافية هو عدم التنسيق ، فكل مؤسسة ثقافية تتجاهل المؤسسة الأخرى بدلاً من أن تتكامل معها ، وكل منها تريد تأكيد ذاتها على حساب غيرها ، وكلما عجزت إحدى المؤسسات القائمة على تحقيق هدف ما ، أقيمت مؤسسة جديدة لتحقيق ذات الهدف ، بدلاً من البحث عن الأسباب الحقيقية للفشل ومحاولة علاجه . وبدلاً من أن تقوم وزارة الثقافة بالتنسيق بين نشاطات المؤسسات المختلفة !

وإذا كانت قلة الاعتمادات وعجز الميزانية حجة صحيحة ينبغى أخذها مأخذ الجد، فإنه يمكن تحقيق دفعة قوية فى شرايين الحياة الثقافية بأقل اعتمادات إذا تم مجرد التنسيق الجاد بين هذه المؤسسات الثقافية . وإذا قامت سياسة التكامل بدلا من التناحر ،

وأن تلتزم كل من هذه المؤسسات بجانب من خطة ثقافية واضحة ، وبعد أن تتعرف هذه المؤسسات على نشاط غيرها ، وأن يساعد بعضها بعضا لتحقيق أهدافها المشتركة .

وبدلاً من كل ذلك إتبعت الثقافة الجماهيرية سياسة الهروب إلى الأمام ، وأخذت فى نشر الكتب والمجلات وإقامة مؤتمرات أدبية ، متخلية عن دورها ورسالتها ، لتوصيل الثقافة إلى آخر قرية مصرية . وأن توفر الكتاب لطالبه ، والآلة الموسيقية لمن هو مؤهل للعزف عليها ، وأن تتوفر صالة عرض الأفلام ، وأن يجد الرسام والنحات الظلال والألوان والخامات وصالة لعرض أعماله .

وآخر التقليعات هى تحويل قصور الثقافة أو ما تبقى منها إلى قصور متخصصة ، قصر للإبداع وآخر للسينما وثالث للحرف اليدوية ، وهو نوع آخر من تضارب الاختصاصات والهروب إلى الأمام ، مما يبعد هذه القصور عن الأهداف التى أقيمت من أجلها ، وعن الفكرة الأساسية من إقامتها .

وإذا كانت الثقافة الجماهيرية تشكو من قلة الاعتمادات ، فإنه يمكن لها أن تحصل على موارد جديدة ، إذا إحتضنت الجمعيات الأدبية الثقافية الواقعة فى إطار عملها ، وأن يسمح لها بالحصول على التبرعات من القادرين فى القرية أو النجع ، ويمكن هنا الاستفادة من التجربة الفرنسية ، التى تؤجر مسارحها أو قاعات السينما أو صالات العرض بها بأجور زهيدة تمثل دخلاً لهذه القصور . كما يمكن لها أن تحصل إشتراكات من رواد المكتبة تمكنها من الحصول على كتب جديدة .

ولكن ذلك يحتاج إلى تنظيم محكم يفرق بصرامة بين إضافة موارد تمكن قصور الثقافة من القيام برسالتها ، وبين أن تتحول إلى مشاريع تهدف إلى الربح..

وهذا الجزء الخاص عن الثقافة الجماهيرية ، هو مساهمة من «الهلال» فى أن يعود إليها النبض ، ومساعدة فى أن تؤدى رسالتها المقدسة .

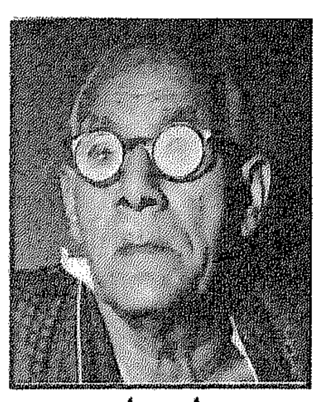
مصطفى نبيل

الثقافة الجماهيرية فى نصف قرن

إعداد : محمد صدقى

الهيئة العامة لقصور الثقافة.. ذلك الصرح الكبير الذى يغطى إشعاع خدماته الثقافية والفنية جميع محافظات مصر امتدادا من عاصمتها الى مدنها ونحو خمسين موقعا فى قراها التى يتجاوز عددها أكثر من خمسة آلاف قرية.. كيف بدأت فكرتها.. وكيف تطورت مجالات عملها عبر نصف قرن من الزمان، وخلال مواجهة كثير من العوائق، وتحقيق كثير من النجاحات..؟

● فى منتصف الاربعينيات، وبالتحديد يوم ١٠ اكتوبر ١٩٤٥ أصدر وزير المعارف المصرية الدكتور عبد الرازق السنهورى قراره رقم ٦٥٤٥ بإنشاء الجامعة الشعبية بالقاهرة.. استجابة لمبادرة واعية من الدكتور أحمد أمين الذى تولى الاشراف على ذلك المشروع الثقافى الذى يعتبر اللبنة الاولى فى صرح الثقافة الجماهيرية.



د. أحمد أمين





عبدالرزاق السنهورى

«كان الدكتور أحمد أمين منذ فكر فى إنشاء تلك الجامعة ووضع فكرتها وأهدافها بعد حوارات متعددة مع عدد من كبار مثقفى مصر كان بينهم عبد العزيز القوصى، وعباس محمود العقاد، وعباس عمار، واسماعيل القبانى، والدكتور احمد زكى، الذين استعرضوا بعض التجارب العالمية فى مجال تعليم الكبار..»

هكذا وجدت الجامعة الشعبية، التى ما لبثت أن أصبحت لها فروع فى بعض عواصم المديريات باسم ـ المراكز الثقافية ـ بعد أن تعدل اسمها الى مؤسسة الثقافة الشعبية، التى لم تتوقف رسالتها عند حد تعليم الكبار، أو تثقيف الراغبين فى الثقافة والمعرفة، بل شملت التدريب على الهوايات الفنية والفنون الجميلة.

● بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وزيادة انتشار تلك المراكز الثقافية لتنمية معلومات المواطنين، وإيقاظ وجداناتهم شبابا وكبارا، من خلال الندوات والمحاضرات وعروض الافلام، لتوجيه المواطنين بأهداف الثورة وأهمية حماية منجزاتها.. وبعد خطاب الزعيم الراحل جمال عبد الناصر فى عام ١٩٥٧، ذلك الخطاب الذى تضمن أهمية إعادة النظر فى الثقافة وأجهزتها، لتصبح أداة فعالة فى خدمة المواطنين، باعتبار أن بناء المصانع والمدارس والمستشفيات أمر سهل وممكن ومستطاع.. لكن بناء وجدانات الشعب وايقاظ طموحاته للحرية والعدل والانتاج لصالح كل فئاته هو الامر الصعب العسير..

● عقب ذلك الخطاب تحولت مؤسسة الثقافة الشعبية الى «جامعة الثقافة الحرة» حتى حل عام ١٩٦٦ وأعيد اعتبار وزارة الثقافة مستقلة عن وزارة الارشاد القومى، كما أعيد تنظيم «جامعة الثقافة الحرة».. بعد تحويلها الى جهاز الثقافة الجماهيرية فى وزارة الدكتور ثروت عكاشة.. وأسندت قيادة الثقافة الجماهيرية للكاتب الصحفى سعد الدين كامل، الذى استعان بعدد كبير من الكتاب والفنانين ذوى الاهتمامات

الجادة بأن تكون الثقافة والفن أداتين لخدمة مصالح الجماهير العريضة، وذلك كبداية أصيلة الهدف لعمل جهاز الثقافة الجماهيرية..

● غيوم .. وتحولات..

غير أن ثمة رياح تحولات جديدة بعد فترة محدودة وضعت قيودا أمام حركة جهاز الثقافة الجماهيرية فأفرغت بعض نشاطاته من مضامينها الاجتماعية ، ثم ترددت مقولات مغرضة من قيادات جديدة بهدف تقديم عروض وافلام وندوات مهرجانية تتخللها عروض فنون شعبية بهدف تسلية الناس، ثم بدأت مرحلة من اليقظة ايام تولى سعد الدين وهبة لقيادة هذا الجهاز المهم، ليمضى فى مرحلة تحدوها الامال وتصارع العقبات مع التحديات حتى صدر فى مارس ١٩٨٩ قرار تحويل الثقافة الجماهيرية إلى هيئة عامة، استنادا الى ما دعا اليه عدد من القياديين والعاملين بالثقافة الجماهيرية وتوصيات عدد من المثقفين والادباء.

فى غمار تلك التحولات والجهود التى لا يسهل التقليل من قيمة ما قدمه الكثيرون لانجازها، خلال فترات النجاح والتخبط وتبادل قيادة ذلك الجهاز بين عدد من المسئولين عنه، والحفاوة بتهليل أجهزة الاعلام بقدر مبالغ فيه كانت هناك إشكالية أمام من يتابع بعين فاحصة تستدعى التفكير واعادة النظر فى بعض مدلولات خصوصية اهتمامات بعض قيادات ذلك البناء الثقافى والفنى المهم..

ولعل التذكير باستعراض اسماء من تولوا الثقافة الجماهيرية ، وتنوع اهتماماتهم الخاصة ووظائفهم السابقة يلقى بعض الضوء على عناصر هذه الاشكالية.

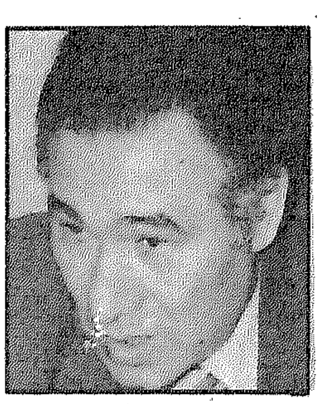
● مفارقة..

هذه الاشكالية التى تستدعى التفكير تحتاج منا إلى التعرف على هذه القيادات بنظرة فاحصة ، فمن هم الذين تولوا هذه المهمة الصعبة، وتنوعت اهتماماتهم فى توجيه كل منهم للتركيز على تقديم نوع معين من النشاطات؟

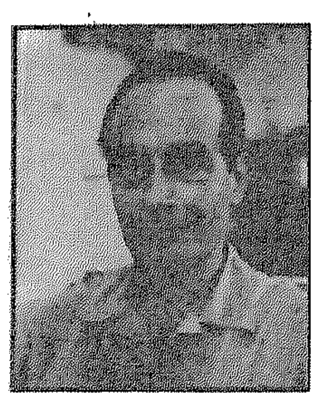
● أول من تولى مسئولية الثقافة الجماهيرية كان الكاتب والصحفى الاستاذ سعد الدين كامل، بعده جاء الاستاذ سعد الدين عبد الحفيظ عضو الضباط الأحرار، ثم تولاها بعده الدكتور عبد الحميد يونس استاذ الفنون الشعبية بجامعة القاهرة، ثم الأستاذ سعد الدين وهبة الصحفى والكاتب المسرحى، ثم الأستاذ عبد الفتاح شفيق مدير السيرك القومى، ثم الأستاذ محمد يوسف وكيل وزارة الثقافة للشئون الإدارية، ثم الفنان الممثل والمخرج المسرحى حمدى غيث، ثم الدكتور سمير سرحان الأستاذ الجامعى وكاتب المسرح، ثم الدكتور عبد المعطى شعراوى أستاذ الأدب اليونانى والإغريقى بالجامعة، ثم الدكتور محمد طه حسين الفنان التشكيلى وعميد معهد

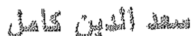
الفنون الجميلة بالإسكندرية، ثم أخيرا الأستاذ حسين مهران وكيل وزارة الثقافة للشئون القانونية..

لقد أحدث ذلك التنوع فى الخلفية الثقافية والفكرية لهذه القيادات - برغم الجهود المضنية والناجحة التى قدموها-



حمدى غيث





سعد الدين كامل

بعض التحولات فى اتجاهات جماع الأهداف المهمة لرسالة الثقافة الجماهيرية.. من التركيز أحيانا على النشاط المسرحى، ثم أحياناعلى الحرف البيئية والفنون الشعبية، ثم الفنون التشكيلية، ثم مهرجانات الأفلام السينمائية وندواتها، ثم مؤتمرات الأدباء ثم مكتبات الأطفال ثم.. ثم.. برغم أن المجتمع المصرى والحركة الثقافية والفكرية كانت باستمرار تموج بقيادات فكرية وثقافية وفنية تستطيع ان تتحمل عبء المسئولية وتنجح فى استمرار تطوير ونهضة انجازات الثقافة الجماهيرية، لا فى ذبذبتها، دون التركيز على نوع من النشاط على حساب أنواع أخرى..

⊙نظرية الأوانى المستطرقة..

صحيح أن فكرة إنشاء معهد مركز الرواد بمصر الجديدة الذى أنشأه سعد الدين وهبة كانت فى مقدمة مهامه علاج إشكالية كثيرة من النواقص فى كفاءات قيادات العمل الثقافى فى قصور وبيوت الثقافة على ضوء نظرية الأوانى المستطرقة لاستكمال رفع القدرات وتنوع معارف الدارسين المرشحين بعد التخرج لتولى قيادات العمل فى الأقاليم بعد تلقى دورات تثقيفية وعملية يقوم بها عدد كبير من الأساتذة الجامعيين والأخصائيين والنقاد، الدارسين لفروع أنشطة قصور الثقافة المختلفة، كالفنون المسرحية من تأليف واخراج وتمثيل، ثم الفنون التشكيلية، وادارة المكتبات وشئون الادارة والمالية والمخازن.

لكن.. وما أصعب مابعد لكن هذه.. لكن ذلك المعهد المهم وبواكير انجازاته من الكوادر التى تخرجت منه تحولت بمرور السنوات دوراته السنوية من دورات تستغرق من تسعة شهور عام ١٩٦٩ الى ثلاثة شهور بعد ذلك.. ثم يتوقف فترة، ثم يعود مع ضعف محصلة ونتائج دوراته، بحيث كانت آخر دورة طويلة له رقم - ١٧ - عام ١٩٩٢ بعد توقف.. ثم عقدت الدورتان الدراسيتان - ١٨ - ١٩ - عام ١٩٩٥ مع اختصار المدة بين شهر وثلاثة شهور..

بعد ذلك نتابع فنقرأ فى اهرام يوم ١٩٩٥/٢/٥ تصريحا لرئيس مجلس ادارة هيئة قصور وبيوت الثقافة حول مدى كفاءات المسئولين عن تلك القصور قوله «نحن نعد حاليا خطة لانشطتنا وفق أحدث الاساليب العالمية فى الإدارة بهدف الوصول الى: مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية على ارض مصر، فى القرى والنجوع والواحات والتجمعات العشوائية، بحيث نقدم لكل فئة الخدمة الثقافية والفنية المطلوبة والمناسبة، ويشارك فى إعداد الخطة مديرو قصور الثقافة الـ ٢٤ الذين تم تدريبهم فى أمريكا - على مدى ستة اسابيع عن طريق وكالة التنمية الامريكية»..

● ظلال.. وغيوم السبعينيات..

بين ظلال هيمنة غيوم مرحلة السبعينيات وبعض ما تلاها على مشروع الحلم الثقافى والفكرى القومى لاسباب لا مجال لسردها الآن.. كانت بين مظاهر تلك الغيوم انحسارات الحريات وانعكاس ذلك فى ابتعاد أو طرد العناصر الثقافية والفنية ممن كانوا حملة المشروع القومى ذى الابعاد الثقافية والفنية والاجتماعية عن دائرة المشاركة فى نشاطات الثقافة الجماهيرية ليحل محلهم مجموعة من المثقفين الموظفين.

تدليلا على ذلك ماتعرض له فى مناسبات مختلفة بعض شباب المبدعين من الادباء والشعراء والمسرحيين ممن كانوا يمارسون نشاطات مهمة فى عدد من قصور الثقافة لمضايقات امنية ، لان ابداعاتهم كانت تتعرض لقضايا وطنية وعامة، تختلف عن التوجة الرسمى لنشاطات القصور، أو وفق عدم وضوح الرؤية الثقافية المسبقة للمسئولين عن تلك القصور فى فهم طبيعة رسالة الثقافة الجماهيرية واهدافها الحقيقية، او لسلبيتهم الوظيفية، ودون ان يتدخل مسئول فى الثقافة الجماهيرية للدفاع عن حرية الابداع لهؤلاء الادباء والفنانين الشبان..

● الميزانية. والنشاطات الشكلية:

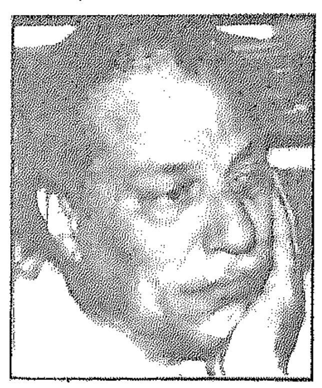
●● مع توسع جهاز الثقافة الجماهيرية وتحويله الى هيئة عامة فى عام ١٩٨٩ لم تواكب الهيئة فى اطار نمو ميزانيتها الجديدة التى اصبحت تقارب تسعة ملايين جنيه، لم تواكب انجازات الهيئة متطلبات النمو فى نتائج اهدافها بسبب تمركز الهيئة فى يد قيادة العمل، بحيث توجه ميزانيتها الجديدة وفقا للنشاطات المركزية، في حين أنه كان يجب ان يرتبط توزيع الميزانية على كل المواقع فى المحافظات وفقا لخطة مسبقة لكل من يعنيهم الامر بالمتابعة..

●● نموذجا لصدق هذه الملاحظة نكتشف ان هناك مواقع تعمل بالكاد بالجهود الذاتية، واحيانا بمعونات من الادارة المحلية، بينما مواقع اخرى لاتعرف ميزانيتها، ولا تنجز الا نشاطات شكلية، سوى صدى مايصل قراء الصحف عن الاحتفالات الشكلية

الموجهة فى الاساس للاستهلاك الاعلامى..

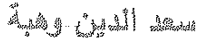
●المعيار الاعلامى..والحقيقة..

فى إطار المقولات السابقة يصبح المعيار الدائم لتطور نشاط الثقافة الجماهيرية هو نمو الوجود الواضح فى عدد كبير من نشاطات الثقافة الجماهيرية لكل من يشرف على باب او ركن ثقافى فى مجلة او جريدة.. مما


سعد الدين وهبة

سمير سرحان

انتج اهتماما مهرجانيا مبالغا فيه عن حقيقة العائد الثقافى أو الفنى.. ذلك على حساب تحقيق الاهداف والاغراض الرئيسية المتنوعة لقصور الثقافة وبيوتها ، بحيث اصبح النشاط الاعلامى المختلط بالنشاط الحقيقى لا يعكس بصدق حقيقة مايحدث.


●مطلب قومى..وانسانى..

ما من شك يساور انسان اليوم فى ان نشر الثقافة والفنون بكل انواعها وتعميمها واثراء انتاج الادباء والفنانين فى كل نواحى بلادنا قد اصبح مطلبا قوميا وانسانيا يتساوى مع أهمية توفير مصادر الحياة الكريمة لكل المواطنين..

إذ ليس المطلوب من الإنسان ان يحيا مجرد حياة بيولوجية.. ولكن عليه ان يعيش ليفكر وينتج ويبدع متكاملا مع الاخرين.. ليحافظ على معالم حضارته وتراثه الانسانى..

ذلك هو مجمل اهداف الثقافة الجماهيرية الذى اصبح من المستقر فى ادبيات بحوث لجانها، وتوصيات مؤتمراتها «إنه لا ينفصل ازدهار الثقافة عن استقلال الشعوب، ولا عن حرية افرادها، ولا عن حق كل مواطن فى مناقشة أى قضية تمس وجوده ومستقبله»..

من بين هذه الحقوق والمسلمات حق التعبير الادبي والفنى، حق نقد السلبيات، إذ لا ينبغى ان تخضع قدرات الفرد الخلاقة لحدود أو قيود سوى ما تفرضه عليه مسئوليته الاخلاقية والاجتماعية.

من هذا المنطلق وفى حدود جوهره، اصبحت تشاغل الكثير من المثقفين بعض الملاحظات حول مسيرة الثقافة الجماهيرية عبر مراحل ازدهارها، ومواجهة قياداتها للعقبات بين عدة مجالات لا تنكر انجازاتها.

●توصيات المؤتمرات.

مثلا.. عبر سنوات عديدة وتعد محاولات الادباء الشبان فى الاقاليم الذين يمثلون جزءا مهما من ضمير مصر.. تعددت محاولات هؤلاء الشبان، فى خلق كيان مستقل لهم، يستطيعون فى إطاره دراسة مشكلاتهم والعمل فى ايجابية على اسقاط معوقات حركتهم وازالة ما يقف فى طريقهم لنشر ابداعاتهم .. فكانت توصيات مؤتمراتهم..

تعددت هذه المحاولات حتى نجحت فى تحقيق بعضها.. وفى مقدمة ذلك ظهور

مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة - تسع مطبوعات - شهرية، واسبوعية، تباع مدعومة بسعر شعبى، كما تقرر ان تصدر قريبا مجلة اطفال شهرية يقوم بكتابة موادها اطفال قصور الثقافة وبيوتها..

كذلك تحققت التوصية المتكررة فى مؤتمرات أدباء الاقاليم التسع التى عقدت فى عدة عواصم للمحافظات منذ عام ١٩٦٩.. تلك التوصية الخاصة بالإصرار على انتخاب - لا تعيين - اعضاء الامانة العامة الدائمة لمؤتمر ادباء الاقاليم.. التى اصبحت تقوم حاليا بعملها وتتابع وتجاهد من اجل تنفيذ بقية توصيات المؤتمرات السابقة فى المستقبل..

●● ومع ذلك.. فمازالت التوصية الدائمة فى كل المؤتمرات تبحث عن طريق لتحقيقها، وهى التوصية الخاصة بنقل مسئولية الاشهار والاشراف على الجمعيات الادبية من تبعيتها لوزارة الشئون الاجتماعية الى وزارة الثقافة.. تلك التوصية التى لم يستجب احد لتحقيقها،، دفعا لحركة الثقافة والفن فى الاقاليم من خلال قصور الثقافة أو من خارجها.. على أن يتم ذلك باستصدار قانون من مجلس الشعب تصويبا لما جاء فى القرار الجمهورى، رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠..

● بدلا من القوافل المستهلكة..

تستخدم الثقافة الجماهيرية لتحقيق اهدافها قنوات عمل تتمثل وفق بيانات عام ١٩٨٨ فى وجود ادارات ٢٦ مديرية ثقافة، إضافة الى ٤٩ قصرا و ٢٢٥ بيت ثقافة، و ٧٦ مكتبة فرعية، ومركزا لاعداد الرواد وقادة العمل الثقافى و ٣٥ مركزا وقصر طفل، غير خمسين قافلة لتقديم الخدمات الثقافية للقرى والنجوع والاحياء العشوائية،..

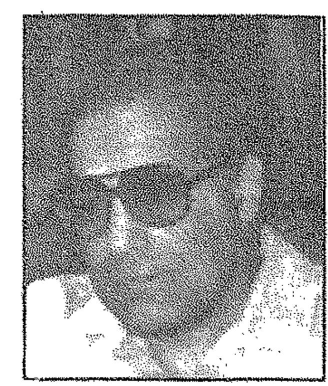
هذه هى ارقام الاحصاءات الرسمية..

لكن إذا نظرنا الى جدوى عمل قوافل الثقافة الخمسين بين قرى مصر التى يتجاوز عددها خمسة الاف قرية.. تتبدى لنا مفارقة مثيرة للتساؤل..

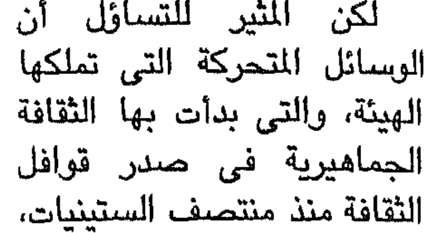
●● ففى منتصف اكتوبر ١٩٩٤ انعقد المؤتمر القومى للتنمية الريفية الذى نظمته وزارة الادارة المحلية.. وكانت احدى ايجابياته ان حرصت الثقافة الجماهيرية على تقديم ورقة عمل تضمنت رؤيتها لتنمية المشاركة الشعبية بواسطة تدعيم الثقافة الجماهيرية للجمعيات الثقافية فى القرى من خلال استخدام الوسائل المتاحة لديها، والمؤثرة فى المواقع الثقافية.. لطرح افكار عن الخروج من السلبية والمشاركة فى تعميق الانتماء، وإتاحة الفرصة للقيادات الثقافية المحلية فى عملية التخطيط والادارة الديمقراطية.

●●● كل ذلك كان من المفروض أن يتم فى مواقع عمل الثقافة الجماهيرية وبواسطة اجهزتها..

لكن المثير للتساؤل أن الوسائل المتحركة التى تملكها الهيئة، والتى بدأت بها الثقافة الجماهيرية فى صدر قوافل الثقافة منذ منتصف الستينيات، برغم ما قدمته ورقة الثقافة الجماهيرية من وعود كانت فى الواقع قد تآكلت تدريجيا، بحيث تكاد تتوقف فى الوقت الراهن.. وقد اصبح ما تقدمه الآن للقرية المصرية لا يتعدى مجرد اسابيع ثقافية قليلة العدد للغاية فى مناسبات قومية محدودة.. الامر الذى يحاول ان يعالجه رئيس مجلس ادارة الهيئة الاستاذ حسين مهران فى تصريحه لجريدة الاهرام بتاريخ ١٩٩٤/٥/٥ قائلا : «إن الهيئة تقوم الآن بتجهيز عشرة اتوبيسات جديدة كبيرة، عبارة عن قوافل ثقافية يتم تحويلها بواسطة الاجهزة الحديثة الى مسرح او سينما وتقديم الندوات واللقاءات - وستمكننا هذه القوافل من الانتقال من موقع الى آخر».. وياله من تصريح مفرح نتمنى أن يتحقق قريبا.. وتصبح الاتوبيسات العشرة الكبيرة المجهزة عشرين.. أو اكثر..



حسين مهران



عبدالحميد يونس

● اخيرا.. خمسون عاما مضت منذ بدأت فكرة إنشاء الثقافة الجماهيرية التى قدمت كل عطائها وجهود العاملين بها، على امتداد كل مواقع عملها فى ربوع مصر..

لذلك فمن كل تلك المنطلقات السابقة، وحيث يتناسب فى ١٠ اكتوبر القادم مرور نصف قرن على انشاء الثقافة الجماهيرية، ألا ينبغى ان تحتفل الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية بتكريم قياداتها العاملة حاليا، والتى سبق وقدمت جهودها فى المراحل السابقة، فى مؤتمر كبير يعنى بتقديم تخطيط لما تسعى لان تقدمه فى السنوات القادمة، مؤتمرا يناقش السلبيات والنجاحات؟

أعتقد أنه قد اصبح من طبيعة المتغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى فى السنوات الاخيرة ما قد فرض بصورة واقعية اهمية مشاركة الجماهير وفى طليعتها الكتاب والفنانون اهمية وحق مناقشة المشروعات العامة التى تدار بأموال الشعب، وتستهدف مصالحه الحيوية التى تعود بنتائج اعمالها عليه..

ذلك بعد ان اثبتت الممارسة التنفيذية حتمية هذه المشاركة دون انفراد المراكز القيادية العليا باتخاذ القرارات وتنفيذها..

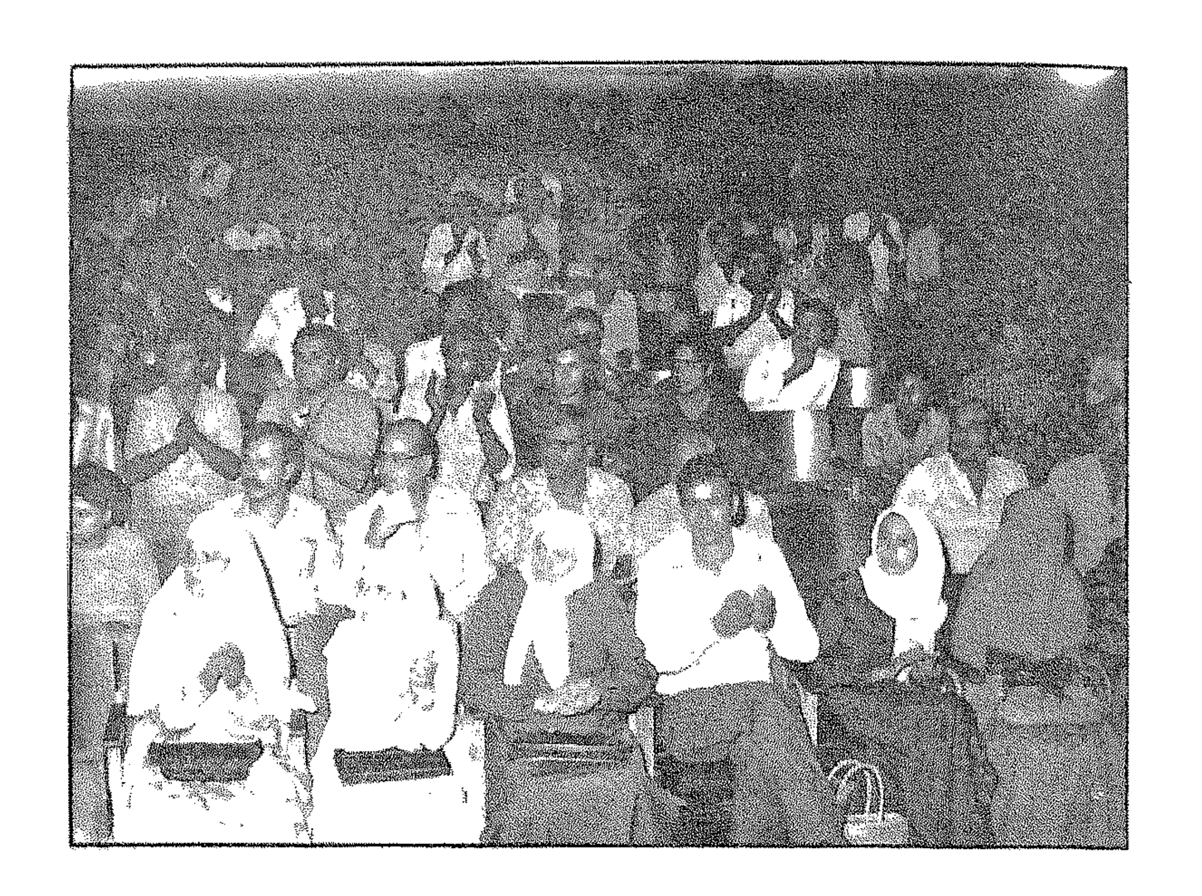
ذلك أيضا من منطلقات ديمقراطية وانسانية، اعطت لطلائع الشعب من مفكرين ومثقفين وفنانين حق المشاركة فى الحلم بمستقبل سعيد، مع حق ابداء الملاحظات والنقد الجاد.. الى جانب تحملهم نتائج ومسئولية ما حدث ويحدث فى هذا المجتمع بظروفه المعاصرة.. ■

الثقافة الجماهيرية والبيروقراطية

بقلم : إبراهيم فتحى

فى مصر : أصبح لكلمة الثقافة الجماهيرية هالة محترمة تربط بين طرفين متباعدين هما الثقافة والجماهير الشعبية لإنتاج دائرة من التفاعل الخصب . فقد ظلت الثقافة الرفيعة حكرا على صفوة قليلة العدد طوال سنوات ما قبل ١٩٥٢ ، وكانت الأمية والخرافات مستفحلة بين الأغلبية الساحقة، كما كانت العاصمة تنفرد بمعظم النشاط الثقافى وتكاد الأقاليم الواسعة تخلو من أى أثر له .

وفى التاريخ المصري الحديث كان الازدهار الثقافى القائم علي الربط بين الثقافة والجماهير جزءا من اندفاع الحركة الوطنية الديموقراطية التى واجهت محاولات الاستعمار والقوى المتخلفة فرض الجهل على الأغلبية وخلق أقلية ضئيلة العدد من المتعلمين يقومون بأعمال الموظفين الكتابية الروتينية . فالحركة الوطنية الجماهيرية هي التي خلقت الجامعة المصرية نفسها، وهى التى أرست أسس الإبداع فى الحركة الأدبية والموسيقية والتشكيلية، وقدمت الأوعية والركائز الأساسية للمسرح والسينما والصحافة الراقية .



الثقافة والجماهير

وعلى العكس من الاستعمال الشائع لتعبير «الثقافة الجماهيرية» فى الغرب، فهى لا تعنى عندنا الثقافة المضادة، ولا تعنى الصناعة الكبيرة للترويح والتسلية وقضاء وقت الفراغ أو قتله، كما لا تعنى المسرح الهزلى والسينما الهابطة والصحافة الإثارية المليئة بالجريمة والجنس، مهما يكن الانتشار التجارى «الجماهيرى» لهذه الثقافة - الضد .

وقد أطلق اسم الثقافة الجماهيرية ابتداء من عام ١٩٦٦، على أحد الأجهزة الذى كان تابعا لأول وزارة انشئت للثقافة فى مصر باسم جامعة الثقافة ، وكان بدوره استمرارا لما كان يعرف قبل ١٩٥٢ بالجامعة الشعبية التابعة . لوزارة المعارف العمومية . ولم يكن الأمر مجرد تغيير فى الاسم، بل كان استجابة لاحتياجات عميقة فى واقع بلادنا احتياجات الربط بين الثقافة وأوسع فئات الشعب لمواجهة التحديدات فى الخارج والداخل . وقد أدى ذلك كله إلى تحويل عميق فى هياكل ذلك الجهاز الحكومى يكاد أن يكون خلقا جديدا .

و لا تزال مؤتمرات أدباء مصر فى الأقاليم التى تعقدها «الهيئة العامة لقصور الثقافة» وهو آخر اسم أطلق على جهاز الثقافة الجماهيرية تواصل الوظيفة العظيمة

للربط بين الثقافة والجماهير . وذلك على الرغم من أنه استفحل منذ هزيمة ١٩٦٧ مشروع بيروقراطى تجارى لتهميش الشعب المصرى وتهميش مثقفيه، وإبعاده عن المشاركة فى تشكيل مصيره وذلك بتهميش الوعي والفكر العميق . وقد جاء ت الصداقة مع الأعداء واختلال الهيكل الاقتصادى مع ما صحبه من تدهور أوضاع الطبقة الوسطى الدنيا ومتعلميها شروط ملائمة لانتشار ثقافة مضادة بين أوسع الجماهير تشكل إطارا لقيم أو انعدام قيم الوساطة والتسلق والسمسرة والخطف السريع . فقرارات هذه المؤتمرات ومجمل أعمالها تناهض تزييف الوعى بالجملة، وتواصل الثقافة الحقة للجماهير .

التناقض الأساسى

فقد كانت الثقافة الجماهيرية وهى السلف الصالح لهيئة قصور الثقافة سلسلة متصلة الحلقات من جهود مثقفين ذوى قدرات ضخمة وكفاءات نادرة عملوا على الرغم من كل المعوقات البيروقراطية والإدارية على تحقيق أهداف ما تزال حتى يومنا هذا أهدافا على الرغم من كل الانجازات . ولا تزال هيئة قصور الثقافة تحمل سمات تكوين أساسى صحب هذا الجهاز منذ مولده . فهناك تناقض أساسى شديد الوضوح بين تيار الإبداع والمبدعين على اختلاف فصائلهم وبين الإطار البيروقراطى الإدارى الذى لا سبيل إلى الاستغناء عنه، والذى استثمر بعجلته وتروسه كل أمور التطبيق والتنفيذ . وهذا الإطار البيروقراطي ستكون له كل صلاته الضرورية بالمعوقات المعادية للديموقراطية المستفحلة داخل الأداء الحكومى بوجه عام . فالعلاقة بين تيار إبداعى جماهيرى واسع وبين جهاز إدارى لا يمكن إلا أن تكون حافلة بالتناقضات، وتلك مسألة موضوعية تتجاوز أى طابع شخصى، ولا تحلها النوايا الحسنة بل التغير فى علاقات القوى وتصاعد الضغوط من القاعدة إلى القمة .

ولنأخذ أمثلة على هذا التناقض ابتداء من نادى الأدب فى قصر الثقافة المحلى، فإدارات النوادى كثيرا ما تلعب دور القوة الطاردة للأدباء بمحاولتها السيطرة على كل شئ وإصدار الأوامر والتحكم فى توجيه النشاط بل وفى بعض الأحيان تلعب دور رجل الشرطة الأدبى والفكرى الذى يقمع بعض اتجاهات الإبداع ويلصق بها الاتهامات . فابتداء من الدرجات الأولى فى سلم الجهاز نجد الأدباء يتعرضون لمحاولة سلبهم استقلالهم بل وإخضاعهم للأوامر . وبعد ذلك قد تكون العلاقة بين إدارة النادى المحلى والجمعيات الأدبية القائمة خارجة أو التجمعات الأدبية الأخرى علاقة عداء وتمييز واصطفاء لبعض الاتجاهات أو الشخصيات ورفض للآخرين . فمسألة الديموقراطية وعلاقات القوى بين جمهرة المبدعين وتحكم الموظف البيروقراطى الذى قد لايصلح من

شأنه أن يكون أديبا سابقا مسألة شديدة الأهمية يجب أن تجد حلا لصالح المبدعين ، يحد من النفوذ الإدارى. ومسألة الديمقراطية هذه تصطدم بهزال الإمكانيات المتاحة أمام الوحدات القاعدية بشكل مخيف. إن قصور الثقافة وبيوت الثقافة شديدة الفقر مما يعجزها عن أن تقوم بأى نشاط فعال، وهى تعانى من خلل عام فى توزيع الإمكانيات. ولا يتعلق الأمر بالميزانية السنوية والإنفاق السنوى فحسب، فالبنية السفلى من مقرات خاوية على عروشها دون مكتبات جديرة بالتسمية ودون آلات ومعدات وأجهزة إذاعة ومواد للرسم... إلخ تجعل من الطاغية المحلى فى القصر كائنا هزليا (لا ينطبق ذلك بطبيعة الحال على عدد من المثقفين المتفانين فى بعض قصور الثقافة) . ولابد أن يؤدى هزال المقومات الضرورية إلى تقليص النشاط، وهو تقليص يريح أدمغة الكثيرين من الذين ينظرون بعين الريبة إلى أى تجمع للشباب يمارس نشاطا ثقافيا مليئا بالحيوية والابتكار.

لذلك تبرز مفارقة جديرة بالتأمل، فبعض الأماكن لا تنفق نسبة ملموسة من المخصص لها فى الميزانية السنوية وتعيدها مشكورة إلى من خصصوها باعتبارها فائضا بعد تغطية كل ألوان النشاط المظهرى الروتينى أو اللانشاط. وسنجد دائما الذين يقفون ضد اتساع النشاط اليومى المنتظم، المستمر المتراكم، بحجج أمنية وإدارية واهية، وهم أنفسهم الذين يقفون مع استعراضات ديكورية أو صخب مؤقت يلقى تغطية إعلامية محلاة بالصور. فالعقلية البيروقراطية المحنطة التى تدفن النشاط فى الملفات والتقارير تهتم بالدعاية والضجيج تفاديا لمشاكل النشاط الحقيقى، فاستضافة أحد نجوم القاهرة أو أحد الإعلاميين قد يكون بديلا لبرنامج ثقافى.

وهناك المشكلة نفسها فيما كان يعرف باسم جماعة الفيلم (أو نادى الفيلم) التى لا نسمع لها صوتا هذه الأيام بعد أن كانت تلعب دورا واضحا فى الماضى، وربما كان للتنظيم الإدارى أثر فى ذلك.

فكلنا بطبيعة الحال يتطلع إلى هيئة قصور الثقافة للأخذ بيد الجماعات المحلية، وهى بذور الإبداع فى الأدب والموسيقى والسينما والفن التشكيلى وربطها بالتيار الثقافى العام وبالعاصمة، كروافد ثمينة.

الفنون الشعبية

ونقف عند انجاز مهم للثقافة الجماهيرية ولقصور الثقافة فى مجال الفنون الشعبية، فقد عملت على إطلاق الملكات الخلاقة واكتشاف المواهب بين أبناء الشعب بفضل فنانين متمرسين وقد أينعت ثمارا غضة. فمن صميم الدور المأمول للجهاز تحويل الجمهور من متفرج أو مستهلك سلبى إلى مشارك منتج، ابتداء من جمع وأداء المواويل والحكم والحكايات الشعبية وكذلك الأغانى والالحان والجمل الموسيقية الفولكلورية إلى

تكوين الجماعات والفرق للغناء والعزف والرقص لإبراز السمات الثقافية المميزة لكل محافظة فى الريف والحضر، ومصر العليا والوسطى، والسواحل والبادية.

ولا داعى لأن نكرر ان ذلك يصطدم أيضا بالتناقض بين تيار الإبداع المتفتح، والإطار البيروقراطى الخانق الذى يريد ان يحول النشاط الفنى بأكمله إلي حفلة ترفيهية تقام فى إحدى المناسبات الرسمية، .

إن التركيز على مهرجانات المناسبات وضجيجها وصخبها ادبية أو فنية هو هواية البيروقراطية الثقافية المفضلة، ويمتص أكبر جهد منها، وهو إن لم يكلف مالا باهظا فانه يبتلع إهتماما كان ينبغى أن يتجه نحو البناء الحقيقي وخاصة إذا كان إرساء الأساس لايزال فى حاجة إلى الكثير والكثير جدا.

وهناك خطوات جديرة بالإشارة اتخذت فى مسألة الديمقراطية عند بعض الهيئات مثل أمانة مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ، نرجو ان يتم استكمالها بالتقليل من سلطات الإداريين فى التعيين والاختيار.

والحقيقة ان هناك مسئوليات كثيرة على هيئات وأجهزة خارج الثقافة الجماهيرية (هيئة قصور الثقافة) تعد شروطا ضرورية لكى تقوم هى بدورها، مثل اجهزة الحكم المحلى والجامعات الإقليمية، والبرامج الإذاعية والتليفزيونية. وقد لاحظ الكثيرون ضعف الروابط والصلات وأوجه التفاعل.

النشاط المسرحى

ولا يمكن أن يغفل أحد ما بذل من جهد مثمر فى مجال النشاط المسرحى، وتدل الإحصائيات علي وفرة الأعمال وتنوعها ونجاح الكثير من عروضها. لقد كانت هيئة قصور الثقافة «مشتلا» سخيا قدم أسماء لامعة فى التأليف والإخراج والتمثيل ، كما احتضنت أنواعا مختلفة من المدارس والاتجاهات . وكان دورها الكبير ماثلا فى خلق قاعدة جماهيرة واسعة من المشتغلين بالمسرح، تجتذبها من بين أوسع الجماهير، وتقوم باعدادها وتدريبها وإتاحة الفرصة أمامها.. وكان للثقافة الجماهيرية فضل الربط بين أساتذة المسرح وشباب الفنانين الواعدين، كما عرضت أعمالا للكتاب الراسخين وللمواهب الواعدة . وهى بذلك تسهم فى تجنيد وتدريب الجيش المسرحى الذى لن نتصور نهضة مسرحية حقيقية بدونه.

ولابد أن الفنانين القائمين على شئون مسارح الهيئة يضعون فى اعتبارهم إقامة مسارح محلية مزدهرة ، وتطويرها لا تكون للبعض مجرد منصة وثوب إلى المسرح التجارى ومسلسلات التليفزيون بالقاهرة . ولكن ذلك دور لا يمكن أن تنهض به هيئة قصور الثقافة وحدها دون مساعدة من الحكم المحلى وأجهزة الإعلام المحلية من تليفزيون وإذاعة.

وربما كان تخصص الفرق المسرحية المحلية فيما يميزها عن المسرح المبتذل الهزلى الميلودرامى هو السبيل إلى التمييز بين الثقافة الجماهيرية التى تعمق وعى الجماهير بتناقضات الواقع وتهبها القدرة على مواجهتها والعمل على امتلاك المصير واغناء شخصية الإنسان وترقية حواسه وتطوير وجدانه وبين الثقافة السوقية المضادة. وقد يتجه بعض بيرقراطيى الثقافة إلى النجاح السهل، ومحاولة تحويل الفرق المسرحية المحلية إلى نسخ ممسوخة من المسرح «التجارى» الناجح وترفيهه المخدر للحواس، اعتقادا بأن أرقام شباك التذاكر هى المؤشر الوحيد للنجاح. ولكن لذلك المجال فرسانه وخيوله وهو يدفع براعم الحركة المسرحية الواعدة إلى الذبول والإندثار والدوران فى حلقة مفرغة.

النشــــر

لاحظ الكثيرون أن دور هيئة قصور الثقافة فى منافسة هيئة الكتاب أصبح ملموسا أكثر من دورها فى ممارسة مهامها المنوطة بها. ولكن النشر الذى قامت به مارس وظيفة جماهيرية مفيدة. فانتظام صدور مجلة الثقافة الجديدة حل بعض مشاكل النشر عند بعض كُتَّاب الأقاليم. كما أن الشعراء والنقاد المتميزين المشرفين على تحرير المجلة قد نجحوا إلى حد ما فى تقديم مجلة ثقافية تحتاجها الحركة الثقافية عموما وتتسم بسعة الأفق والتعددية والابتعاد عن الشللية.

كما أن سلاسل الكتب الصادرة هى جماهيرية بمعنى زهيدة الثمن فى متناول الجميع بالإضافةإلى أنها حية تناقش أهم القضايا وتتابع المشاكل الملحة فى دأب بفضل الأدباء والنقاد المشرفين على تحريرها. وعلى الرغم من ذلك فهى لا تخلوا من التناقض المميز الذى أشرنا إليه.

فكل الإصدارات من حيث مجالس تحريرها تتسم بشكلية التكوين، لا تجانس بين عناصرها قد تكون مختارة لبريق أسمائها أو لوضعها الوظيفى ولا يمكن لها أبدا أن تعمل كفريق. لذلك تصبح السلطة فيها فردية أو شبه فردية . وهى تعاني مثل كل الإطار الإدارى من مجالس وهيئات ولجان تراتبية من أنها يتم تعيينها وإعادة تعيينها من أعلى عليين بطريق الاصطفاء .

وهناك اللحن البيروقراطى المميز، البحث عن الأضواء والأسماء اللامعة، ففى السلاسل كوكبة من أبرز الكتاب الراسخين فى النشر تصدر الكتب تباعا بأسمائهم ولا اعتراض على ذلك بشرط ألا تختل النسبة بينهم وبين ذوى الجدارة من الذين يعانون من أزمة النشر .

ترى هل نبالغ فى أمنياتنا بأن تكون هيئة قصور الثقافة وهى استمرار الثقافة الجماهيرية متحررة من كل آفات الجهاز الحكومى لأنها مرتبطة بأوسع حركة للابداع فى مصرمن أقصاها إلى أقصاها.

شهادات



ثروت عكاشة

رسالة قصور الثقافة وجهت لخدمة الريف المحروم من منابع الثقافة

بقلم : د. ثروت عكاشة

كان للدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق، دور مهم في رعاية الثقافة في مصر في الفترة من ١٩٦٦ حتي سنة ١٩٧٠، فهو أديب ومفكر موسوعي كبير، فضلا عن أنه هو الذي فكر في انشاء قصور الثقافة في مصر لخدمة المواطنين والأقاليم والمحافظات.

وهو يروي لنا فى مذكراته المنشورة في كتابه «مذكراتي في السياسة والثقافة» شهادته عن تلك التجربة. وبداياتها الأولى.

«المحرر»

«وكان الإيمان بالعدل الاجتماعي في نشر النتاج الثقافي لاشيء غيره، هو الذي حفزني الي الأخذ بنظام «قصور الثقافة» المطبق في الدول الاشتراكية، من أجل هذا زرت «قصور الثقافة» في الاتحاد السوفييتي أثناء وجودي به في ديسمبر ١٩٦٠، وكنت عندها أتولي رياسة الوفد الثقافي المصري.

ومع إدراكي بأن تنفيذه في مصر يتطلب جهدا غير يسير، فالحال عندنا غير الحال عند هؤلاء، فإن هذا لم يثنني عن عزمي علي تحقيقه قدر ما نستطيع، فلقد كنا بمصر في حاجة ماسة الي أن نجمع العقول عامة علي ثقافة مشتركة ولا نترك الجمهرة الكبري من سكان مصر بعيدين كل البعد عن الاسهام في الثقافة والارتشاف من منابعها الثرة.

وما إن استوت تلك الفكرة في ذهني علي مافيها من صعوبات، وعلي ما يلزمها من جهد حتي أدرجت لها الميزانية المناسبة في خطة التنمية الخمسية، وبدأنا تنفيذ مشروع نشر قصور الثقافة، هنا وهناك بدءا بعواصم المحافظات، ثم بالمدن والقري علي نحو ما يتاح لنا، إن يكن ذلك قصرا للثقافة أو بيتا أو دواراً، فما من شك - في أن هذه القصور والبيوت والدوارات سيكون وراء اتصالها بالجماهير الفقيرة بث للوعي، وإيقاظ للفكر علي اختلاف درجاته.

وكانت مهمة هذه القصور في مبدأ الأمر أن تقتحم علي الناس مقارهم، وتدخل عليهم بيوتهم ومجتمعاتهم وأنديتهم، تعرض نصيبا من الأنشطة الفنية التي تزاول في العاصمة من مسرحيات وأفلام ومعارض فنية وعروض موسيقية وخدمة مكتبية.

ولا نزاع في أن رسالة قصور الثقافة وقوافلها، تختلف الاختلاف كله عن رسالة التليفزيون، فثمة فرق بين العرض الحي والعرض المصور.

هذا الي أن قصور الثقافة قد أعدت لحوار يدور بين الرواد المختلفين الي القصور وبين المشرفين علي تلك القصور، بما يوضح لهم معالم قد تغيب عن أذهانهم، فالتليفزيون والإذاعة هما وسيلتان لنشر الوعي حقا، ولكن ليستا وسيلتين كاملتين للتوعية، وتمكين المثقفين مما يجول بخواطرهم في حين ان قصور الثقافة بالأقاليم هي مدارس ثقافية الي جانب المدارس التعليمية، لهذه مهمتها ولتلك مهمتها.. لا تغني مهمة عن مهمة.

بل إن هذه القصور الثقافية هي للريف المحروم والبعيد عن منابع الثقافة، ألزم منها لساكني العاصمة الذين في متناول أيديهم كل مناهل الثقافة بفروعها المختلفة ولا يعز عليهم منها شيء!

ونحن نعلم كم يعاني سكان القري من حرمان من مكتبات خاصة أو عامة. تكثر مثيلاتها في العواصم. فأني لساكن الريف قديما ما يستمتع به ساكن الريف حديثا، بعد أن ذللت له القصور الثقافية تلك المكتبات يختلف اليها متي يشاء؟ وتلك المسارح يهرع

اليها مع كل عرض ما كان أتوقه إلي أن يراه ويستمتع فيه بما يشاهده؟ ثم أني له أن يشاهد تلك العروض السينمائية والغنائية والفنون الشعبية التي كان اذا تاقت نفسه اليها سعى أياما وليالي على أقدامه حتي تحفى؟

كانت الخطة في عام ١٩٦١ أن نرسي في عاصمة كل محافظة قصرا، وأن نمد قوافل ثقافية لتجوب القري وتشيع الثقافة بين سكانها ليكونوا أهلا لأن يصلوا حبلهم بحبل الثقافة في المدينة، ولكي يحطموا بذلك أسوار العزلة التي فرضتها عليهم عصور الجهالة.

هكذا كان الغرض من انشاء قصور الثقافة، ايجاد مراكز اشعاع، تشع بنورها الثقافي علي من تظلهم وتربط بين الثقافتين: ثقافة المدينة وثقافة الريف، وبهذا تقرب بين هؤلاء وهؤلاء ثقافة وفنا، وفي ظل هذا التمازج يمكن أن تجني أثرا مزدوجا فكما يظفر فنان المدينة بوعي كامل وأعمق عن الريف ومشاكله، كذلك سوف يظفر ساكن الريف بوعي عن ثقافة المدينة.

وهذا العبء الكبير كان يقتضي انشاء إدارة عامة تلي شئون هذا كله، متعاونة مع مؤسسات الوزارة الرئيسية من مسرح وموسيقي وسينما وخدمة مكتبية وفنون جميلة وشعبية، وتكون هذه الإدارة قد أخذت مكان الجامعة الشعبية قديما، التي آلت إلي وزارة الثقافة من وزارة التربية والتعليم، وكان نشاطها محصورا في تعليم الفنون اليدوية والحرفية، وأطلقنا علي هذه الإدارة الجديدة التي تضم قصور الثقافة وقوافلها خلال تلك المرحلة جامعة الثقافة الحرة.

وقد راعينا في تصميم قصور الثقافة أن يضم القصر قاعة للعروض السينمائية والمسرحية، ومنتدي فكريا وأدبيا، ومعرضا للفنون التشكيلية، وقاعة استماع موسيقي، وناديا للأطفال، ومراكز لتلقي فنون العرض والأداء الدرامية والشعبية والموسيقية ومكتبة.

ولقد كنا نؤمن بأن قصور الثقافة في مدن الأقاليم، ليست إلا خطوة علي الطريق الطويل من أجل بناء «بيت الثقافة» في مراكز المحافظات، ثم «دوار الثقافة» في سائر القري يوما ما، حتي يكون هناك منتدي ثقافي في كل مكان ترتفع به مدرسة، فهو المكمل في بناء العقل البشري حتي يعطي الأمة بقدر ما يأخذ، وحتي يغدو الانسان المثقف المبدع هو نموذج الإنسان المصري الحضاري في كل مكان من ثري مصر.

أترانا قد حققنا ماكنا نصبو إليه من انشاء قصور الثقافة؟

ما أنكر أن تلك القصور الثقافية، ومامعها من قوافل قد حبت أول الأمر حبوا كان معه شيء من القصور، وكذلك شأن كل تجربة، ولا سيما تلك التجارب الجديدة علي الريف، وبصفة خاصة ريفنا المصري، ولكني أقول الي هذا إنا أفدنا من تلك الكبوات،

واستطعنا أن نتخفف من قدر منها. والزمن ممتد، وهو كفيل بأن نبلغ مع امتداده الغاية الكاملة، مادمنا نستفيد من زلاتنا.

وما من شك في أن قصور الثقافة قد أسهمت إسهاما حقا في خلق جيل من كتاب القصة والمسرح والشعر والزجل والموسيقي من أبناء الأقاليم، تبادل الزيارات فيما بينه، وتنافس في الحصول علي الجوائز في المسابقات التي كانت تعقد بين أفراده وفرقه، مما أخصب التربة الفنية بعناصر جديدة من العاملين بالمسرح والموسيقي الشعبية والأدب الشعبي، كما شجع علي تطور فنوننا الأصيلة، وتجددها وإثرائها بالاحتكاك بينها وبين غيرها.

وبهذا كان اهتمامنا فى هذه المرحلة الأولى موجها إلى تهيئة الوسائل المادية التى تعين على إنشاء قصور الثقافة وقوافلها التى تحمل رسالتها إلى الريف ، ثم إعداد من سيضطلعون بهذا العبء فى تلك القصور وماإليها من قوافل وكنت أعلم مع هذه التجربة أن دولا عظمى ، هى فرنسا عندما أخذت فى مشروع مماثل ، بدأت تخطط لعشرين قطرا ، على حين دفعنا طموحنا إلى أن نبدأ تجربتنا بأربعة عشر قصر ثقافة بالعواصم، وأحد عشر مركزا ثقافيا بالمدن ، هذا إلى إمدادها بسبع عشرة قافلة استوردناها من الخارج ، وعندها بدأ الريف المصرى يتذوق للمرة الأولى طعم الثقافة على أجنحة الأمسيات التى كانت تقام فيه ، وهرع الفلاحون لمشاهدة العروض المسرحية والسينمائية والمعارض الفنية ، كم أحسسنا من هذه التجربة مدى تعطش أهل القرى لهذه الألوان الثقافية العطش كله .

وكنت قد أدركت مع زيارتى لبلدان أوروبا الشرقية التى سبقتنا فى هذا الميدان ، وكانت لها فيه خطوات وجدت أن أرسخها قدما وأصحها منهجا هى يوغوسلافيا ، لهذا أوفدت مبعوثين مصريين إليها ليخبروا ماعندهم من خبرة ، وينقلوها إلينا لنفيد منها فى تجربتنا. وكان أن وقع الإختيار على نفر من المتخصصين كل فى شعبته أو فنه من مسرح وسينما وموسيقى وفنون تشكيلية ومكتبات وتنظيم وإدارة. وأخذت هذه البعثة طريقها إلى يوغوسلافيا فى أواخر نوفمبر سنة ١٩٦١ ، وأمضت شهورا ثلاثة فى التلقى والدراسة ، وتطواف الريف اليوغوسلافى ، ليعرفوا أسباب نجاح تلك التجربة هناك .

بعد هذا أخذنا نمضى على الطريق ، ففى الوقت الذى بدأت فيه الوزارة تصنع المسارح والمكتبات المتنقلة على سيارات من نوع خاص ومجهزة لهذا الغرض لنقلها هى وآلات السينما إلى أعماق الريف ، بدأنا فى تدريب العاملين وفق منهج مرسوم ، لكى نؤهلهم للمهمة التى سيضطلعون بها .

شهادات



سعد الدين وهبة

الثقافة الجماهيرية هى الحل !!

بقلم : سعد الدين وهبة

**عشت لمدة عشر سنوات أتحمل مسئولي
الثقافة الجماهيرية ، وبقدر المعاناة التى لقيته
طوال هذه الفترة ، إلا أننى شعرت بالمتعة وأ
أحقق إنجازا مهما للتثقيف الجماهيرى فى ظرف
تاريخى غاية فى الصعوبة فى الفترة من ما
١٩٦٩ حتى ١٩٨٠ ، عقب نكسة أصابت الوط
فى معركة شرسة مع العدو الصهيونى .**

وحينما عرض على الاشراف على الثقافة الجماهيرية، طلب
مهلة مدتها شهر، حتى يكون ردى عن اقتناع ، وطفت بجميع أنح
الجمهورية، وزرت قصور الثقافة المنتشرة من أسوان ا
الاسكندرية ، سواء المبنية كقصور ثقافة، أو الموجودة فى ڤيلات

شقق ، ودرست واقع القائمين على أمر الثقافة الجماهيرية، من مديرى قصور أو بيوت ثقافية، ولم يكن موجودا من البيوت الثقافية فى ذلك الحين إلا بيتان من بيوت الثقافة.. الأول فى «كفر الشرفا» والثانى فى «دنشواى» والباقى فى عواصم المحافظات ، باستثناء المحلة الكبرى، فقد كان بها قصر ثقافة فى فيلا مستأجرة، والجيزة أيضا كان بها قصر فى فيلا مستأجرة، وفى القاهرة كان قصر الغورى وقمت بعد هذه الجولة بعمل تقرير فى مجلد كبير كانوا يسمونه فى الثقافة الجماهيرية، «الكتاب الأزرق» لأننى سجلت فيه صورة ماشاهدته فى كل أقاليم الجمهورية، والأسباب التى تؤدى لعدم قيام الجهاز بدوره ، مع اقتراحاتى بالعلاج للقصور الموجود فى هذا الجهاز المهم .

وكان من بين أهم ملاحظاتى أن العاملين فى جهاز الثقافة الجماهيرية يصل عددهم الى أكثر من ٨٠ تخصصا فمنهم خريجو كليات الآداب بشعبها المختلفة.. وكليات الحقوق ، وخريجو مدرسة التجميل التى توقفت بعد ذلك !

أيضا كان عدد المنتدبين داخل الثقافة الجماهيرية كبيرا، كما حدث عقب الفترة التى ترك فيها سعد كامل الثقافة الجماهيرية صدام فى بعض المحافظات بين مديرى الثقافة والمحافظين، وبلغ جمال عبد الناصر خصوصا بعد حرب ١٩٦٧، لدرجة أن بعض مديرى القصور قاموا بعمل منشورات ضد المحافظين مما اضطر المحافظين للرد عليهم بمنشورات مماثلة ، وقام مدير القصر بعمل منشور مضاد قال فيه «القافلة تسير والكلاب تعوى».. ومدير قصر آخر فى السويس كان يصدر منشورات ، يكذب فيها البيانات التى كانت تصدرها المحافظة عن مصير الحرب .

وعقب هذه الصدامات وكرد فعل لما حدث ، وفى فترة اشراف الدكتور عبد الحميد يونس على الثقافة الجماهيرية سلمت قصور الثقافة الى المحافظين، وبدأ يشرف عليها مديرو العلاقات العامة ، أو بعض المدرسين !

وخلال الفترة التى كنت أتجول فيها للتعرف على أنشطة قصور الثقافة والثقافة الجماهيرية وجدت فى بعض المحافظات أن قصور الثقافة قد أصبحت مكانا لإقامة حفلات الشاى الخاصة للمحافظين ، أو لاستقبال بعض ضيوفهم ، ولا عمل لها غير ذلك على الاطلاق

وعلى ضوء زياراتى اقترحت إلغاء المديرين المنتدبين، وتعيين مديرين من داخل الثقافة الجماهيرية ..

وفى محاولة لإعداد التخصصات المختلفة للثقافة الجماهيرية، قمت بإنشاء مركز إعداد

الرواد، وحينما أنشأت هذا المركز كان يضم رجالا وسيدات.. وكان النساء يبتن فى عنابر والرجال يبيتون فى خيام..

وكان الدارسون يتلقون بالإضافة للدراسة الفنية دراسات دينية وزراعية وعسكرية..

وحرصت أن أضع قواعد محددة، لتلافى الأخطاء ، ولكى تنجح فكرة الثقافة الجماهيرية وتحقق أهدافها المنشودة وببساطة شديدة، كان معروفا أن المنتدب ليس موظفا فى الث الجماهيرية ، فمن الممكن أن تحتاجه الجهة التى كان يعمل بها قبيل انتدابه، فيعود بمجر تطلبه تلك الجهة، وبالتالى يضيع كل التعب الذى بذل لتعليمه وتثقيفه، فقررت إلغاء الانت سواء داخل الثقافة الجماهيرية أو خارجها.

ومن القرارات المهمة التى حرصت عليها أن يكون مديرو الثقافة من نفس المدن الت توجد بها تلك القصور، وربما مازال هذا القرار يطبق حتى الآن و ٨٠٪ من مديرى القصور الذين يعملون حتى يومنا هذا من الذين عينتهم وسبب هذا القرار يكمن فى أن المدير من هؤلاء ، لن يسعى للنقل الى بلد آخر، فضلا عن أن العلاقة بينه وبين أهل بلده سوف تتوثق وبالتالى فإنه سيخجل إذا أغلق دارا للعرض، أو مسرحا، وإذا فسد شىء من أدوات العمل فإنه سوف يعجل بإصلاحه .

وهذا القرار أوجد علاقة إنسانية حميمة بين مديرى قصور الثقافة وبين المواطنين.

وخلال فترة عملى فى الثقافة الجماهيرية، كانت لدى فكرة مهمة لم تكتمل، وهى أن إدار الحكومة للثقافة عملية مؤقتة، وأن إدارة قصور الثقافة ينبغى أن تنتقل الى المثقفين أنفسهم ولذلك قمت بإنشاء جمعيات رواد قصور وبيوت الثقافة ، وأنشأت لها اتحادا عاما فى القاهرة، وأصبحت رئيسا له ، وجعلت دور العرض تستأجر بجنيه واحد فى السنة، وصدر قرار جمهورى بهذا .

كان المقصود من الفكرة ألا يذهب إيراد دار العرض السينمائى الى الدولة ، بل الى القصر، وليضاف الى ماتدفعه الدولة من ميزانية ، وليوجه ذلك كله فى نهاية الأمر لمصروفات الإنتاج الفنى ..

وأيضا جمعيات الرواد التى أنشأتها تكون رئاستها لمدير القصر، وبعد ذلك يمكن اختيار أديب أو كاتب أو عضو فى مجلس الشعب لإدارتها ، وبعد أن تنجح هذه التجربة خلال عشر سنوات أو خمس عشرة سنة من الممكن أن يدير الأدباء أو الكتاب قصور الثقافة ، ويصبح دورنا كوزارة ثقافة هو التخطيط والاشراف فقط، ونعطى لهم قدر ماقدموه ..

فمثلا الذين أجادوا فى العمل، وقدموا جهدا كبيرا فى قصور الثقافة، سواء من خلال عدد العروض، واقتناء الكتب، ونشاطهم الفنى المتعدد والجيد، نعطى لهم ميزانيات أكثر ، والذين قصروا فى العمل ، يحصلون على ميزانيات أقل ، وبذلك نضمن نوعا من التنافس الشريف بين قصور الثقافة فى كل أنحاء مصر، وتنسحب الحكومة من إدارة العمل الثقافى وتتركه للمثقفين أنفسهم لكى يديروه بشكل جيد وعلى أسس قويمة، ويتيح ذلك التخفف تدريجيا من البيروقراطية..

وإذا أردت وأنا فى معرض الحديث عما قدمته للثقافة الجماهيرية خلال عقد من الزمان ن أحدد الركائز الأساسية لتصورات نجاحى فى مهمتى فأقول إن اهتمامى كان شديدا بمركز الرواد، واخترت للتدريس فيه نخبة متميزة من كبار أساتذة الجامعات والمفكرين ..

واستمر هذا المركز لثمانى دورات وقد أمكن التغلب على سد النقص لدى خريجى الكليات الذين يتولون إدارة قصور الثقافة بحصولهم على دراسات فى السينما والموسيقى والفن التشكيلى، وأصبح خريج هذا المركز يتمتع بالقدرة اللازمة على العمل فى هذا المجال .

وفى بيوت الثقافة ، قسمتها وحددت عمل البيت الثقافى والنشاط الذى ينبغى أن يقوم به.

وبدأت افتتاح عدد من قصور الثقافة فى سوهاج وقنا وبنى سويف والزقازيق وشبين الكوم ودمياط والوادى الجديد ومطروح والمنوفية.

وفى الفترة من ٤ إلى ٧ إبريل ١٩٧٠ دعوت للمؤتمر الأول للثقافة الجماهيرية لدراسة العمل الثقافى فى الأقاليم بمقر نقابة المهن التعليمية بالقاهرة وناقش المؤتمر أربعة محاور رئيسية حول :

● دور الثقافة الجماهيرية.

● العلاقة بين جمعيات رواد قصور وبيوت الثقافة وغيرها من الجمعيات الثقافية واتحادات الأدباء الأخرى .

● الأشكال الفنية للعمل الثقافى فى الأقاليم .

● الصعوبات التى تواجه الأدباء والفنانين فى الأقاليم، وحضر هذا المؤتمر قرابة ٥٠٠ عضو من المثقفين والمسئولين عن الحركة الثقافية والفنية فى مصر، وافتتحه د.ثروت عكاشة وزير الثقافة فى ذلك الوقت، وتولى رئاسته الفخرية الأديب يحيى حقى وشارك فيه عدد كبير من المثقفين فى مقدمتهم محمود أمين العالم، وعبد الرحمن الشرقاوى، ود. حكمت أبو زيد، وفى هذه الفترة لم نكن نصنف الناس ونقول هذا يسارى، وذاك يمينى!

وخرجنا بتوصيات مهمة أصدرها المؤتمر وأصبحت دليل عمل لجهاز الثقافة الجماهيرية،

التزم بها فى ممارساته اليومية بعد ذلك.

كانت رسالتى فى الثقافة الجماهيرية تنبع من قناعة شخصية بضرورة أن ننقل ثقافة العاصمة إلى الأقاليم من خلال الفرق المسرحية والموسيقية، وأفلام السينما وفى الوقت نفسه نتيح فرصة للمواهب وللهواة لكى يقدموا أعمالهم فى قصور الثقافة ولاكتشاف الجيد منهم، وتقديمه فى أعمال فنية حسب هوايته وإجادته.

كما أنشأت مسرح السامر وكان دوره عرض ثقافة الآخرين فى القاهرة من خلال مسرحه، وقد استفاد من تجربته الفنان زكريا الحجاوى بتقديمه فرق الفنون الشعبية واكتشاف الأصوات الجيدة وتقديمها. أيضا الاقتباس من الرقصات التى تقدمها فرق الأقاليم، وتطوير هذه الرقصات، التى قدمتها بعد ذلك فرقة رضا والفرقة القومية للفنون الشعبية.

وكان من نتاج هذا التفاعل بين فنون الأقاليم المختلفة عمل سبيكة ثقافية واحدة لمصر، وليس ثقافة عدد محدود من شوارع القاهرة!

وبالرغم من أننى ابتعدت عن الثقافة الجماهيرية، حيث تركتها عام ١٩٨٠، فإننى أرى أنه قد حدث تغيير كبير بها، وأن المظهرية فى أشياء كثيرة قد غلبت على الثقافة الجماهيرية، وبدأ التحول كثيرا نحو مهرجانات الشعر والنثر بالرغم من توافر الأموال لديها على عكس ما كان يحدث فى الفترة التى توليتها، وأذكر أننى ذهبت ذات مرة لحضور إحدى جلسات مجلس الشعب لمناقشة الميزانية مع لجنة الثقافة، وقلت لهم إن الباب الثانى وهو باب النشاط فى الثقافة الجماهيرية كان فى سنة من السنين يقدر بحوالى ١٢٠ ألف جنيه، وكان ما يرصده التليفزيون فى ذلك الوقت لفوازير رمضان ١٢٠ ألف جنيه لتصل تكلفة الحلقة أربعة آلاف جنيه، وعلقت قائلاً : ألا ترون أن ثقافة مصر كلها مرصود لها ما يوازى قيمة حلقات فوازير رمضان، التى يقدمها التليفزيون فى شهر واحد ..

وكانت شكوانا زمان قلة المال، وكان العمل كثيراً وقصور الثقافة مراكز للإشعاع لكل الشباب على مستوى مصر كلها.

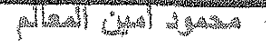
والغريب أن المال متوافر الآن جداً، وأكثر مما نتخيل، ومع ذلك لاحظ عدد المواقع الثقافية، وأين تصرف هذه الأموال الكثيرة !! ..

إن المشكلة التى تعانى منها مصر الآن، تكمن فى أننا تركنا الشباب، ولم نعد نهتم بما ينبغى أن نوفره لهم فى كل المجالات، ابتداء من توفير الساحات الرياضية، ومروراً بضرورة

الاهتمام بزيادة المكتبات وتوفيرها .

إن شــبـــاب هذه الأيام ازداد عدداً، ومن الضرورى أن نقابل هذه الزيادة بزيادة المواقع الثقافية، ولو أننا حرصنا على نشر المكتبات فى القرى والاهتمام بالمشروعات الثقافية، ووجد كل شاب فى قريته


زكريا الحجاوى

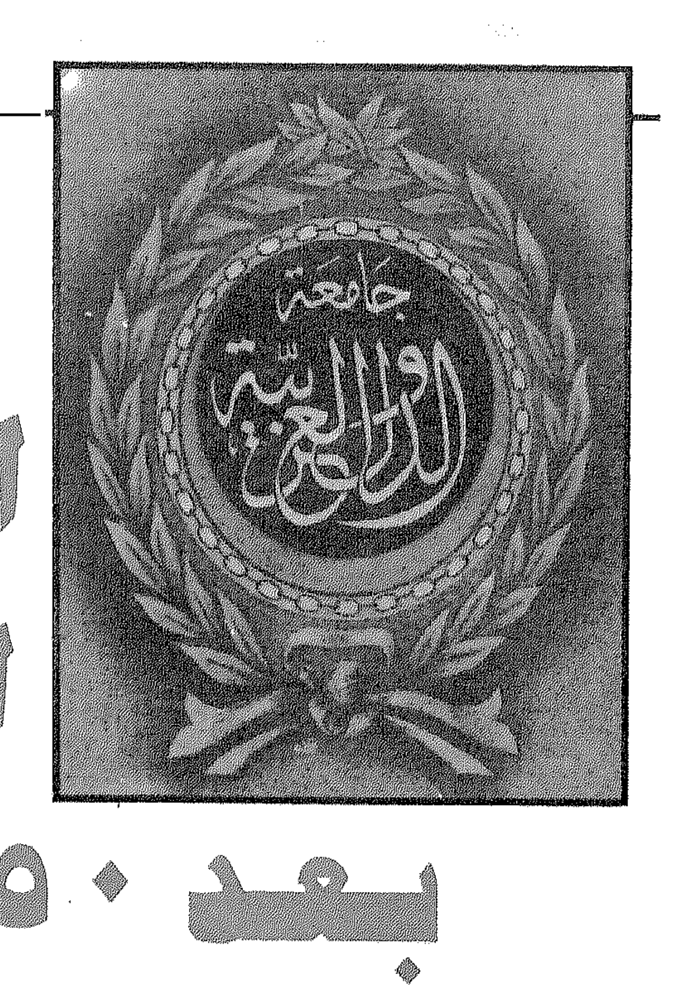

محمود أمين العالم

كتاباً يقرؤه، أو مشروعات ثقافية من حوله لكان من الممكن ألا نجد هذا الإرهاب البغيض، والذى جاء بسبب الفراغ الذى يملأ حياة شبابنا فى كل المواقع.

وحينما أقول إن تجربتى فى هذا المجال بدأت فى السبعينيات واستمرت حتى أوائل الثمانينيات فإننى أؤكد أن الجمعيات التى أخذت خطوط التطرف كانت قليلة جداً وبعضها تركز فى عواصم المحافظات ..

كان العمل يتركز ليل نهار فى قصور الثقافة .. مسارح، وفرق شعبية، وندوات، وكتاب من القاهرة يذهبون الى قصور الثقافة فى النجوع والكفور، وكبار الممثلين .. وكانت هناك حركة إشعاع ثقافى تملأ سماء مصر من أسوان حتى الإسكندرية، أما أن نترك هؤلاء الشباب فلا نخلق منهم كوادر سياسية، ولا نوجد لهم الساحات الرياضية الكافية، ولا تكون هناك القصور الثقافية التى توفر لهم العروض الفنية والندوات الكافية، هنا ينحرف الشباب ويجد من يفسد عقله، ويجبره على الانحراف وخيانة الوطن .

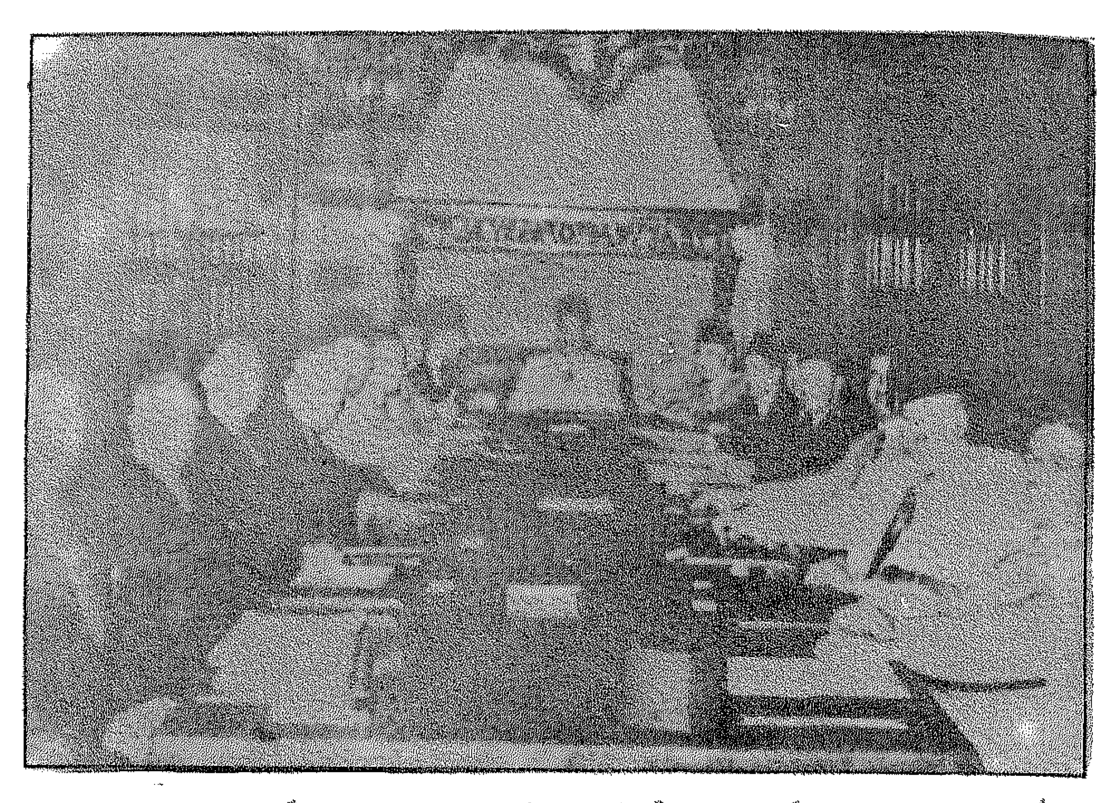
إن الحلول العاجلة تتمثل في ضرورة أن تعود الثقافة الجماهيرية الي منابعها الأولي ، وتجديد شباب العاملين في المراكز، وأن ينشأ معهد يتبع هيئة الفنون ، بهدف تأهيل الكوادر الجديدة التي تعد لمراكز الثقافة الجماهيرية ، وهذا المعهد سيكون له دوره المهم ، وسيعيد للثقافة في مصر دورها المهم في مجال الثقافة الجماهيرية ، وتعود قصور الثقافة من جديد مراكز للإشعاع ، ويجد شباب مصر كل الأنشطة التي تنمي قدراتهم العقلية والجسمية ، بعيدا عما يدمرهم من تطرف وأفكار هي بالقطع دخيلة علي شعبنا المصرى العظيم .



الجامعة العربية بعد ٥٠ عاماً

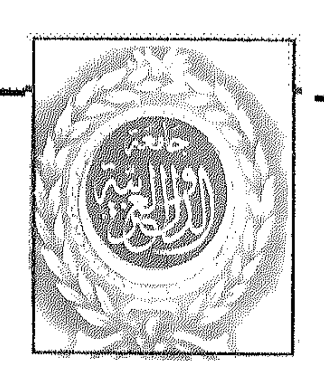
بقلم : جميل مطر

ما أكثر الحبر الذى أريق كلمات فى العيد الخمسين لجامعة الدول العربية .. وماأكثر الكلام الذى قيل فى اجتماع مجلس الجامعة الذى عقد فى يوم العيد أثناء مناقشة موضوع اتفاقية منع الانتشار النووى . ولكن توجد مسافة شاسعة بين الكلمات التى سطرت فى مقالات شتى احتفالا بالعيد ، وكلام وزراء الخارجية العرب الذى لم يتوقف إلا عندما اكتمل قرارا أجوف . بل وأسمح لنفسى بأن أقول إن ما يفصل بينهما يكاد يتشابه مع ما يفرق بين معالم البداية وملامح النهاية .



أحد اجتماعات اللجنة التحضيرية بقصر انطونيادس بالاسكندرية ٢٥ ديسمبر ١٩٤٥

منذ أعوام غير قليلة وفى معظم المقالات التى نشرت والتصريحات التى أذيعت أو نقلت ، كان يوجد اصرار يعبر عن أمل متجدد فى ضرورة المحافظة على الجامعة العربية ولو عند حدها الأدنى الذى انحدرت اليه . ففى البداية وعند النشأة كان هناك هذا الاصرار ، إذ كانت الجامعة تمثل البديل الأفضل للاشىء ، لأنه حين رفض الحكام العرب مبدأ الوحدة ، ورفضوا مبدأ التكامل الاقتصادى ، ورفضوا أى مبدأ أو نص يتجاوز الحدود الدنيا للتعاون ويمس ـ ولو بالإشارة أو الاحتمال أو التلميح ـ السيادة المطلقة للدول الأعضاء ، علما بان لا واحدة منها كانت مطلقة السيادة فى مواجهة الدول الأوربية المهيمنة ، لم يكن أمامهم بديل . كانت الجامعة أفضل من لا شىء على الاطلاق ، أى أفضل من التشرذم والبعثرة ، وفى أيامنا هذه ، ومنذ سنوات غير قليلة ، تتصرف بعض الدول الاعضاء ذات النفوذ مع الجامعة بكل الاهمال المتعمد وبكل السلوكيات التى توحى بأن هذا البعض من الدول إما أنه يستعجل نهاية الجامعة ، أو أنه قرر أن البدائل للجامعة تعددت ، ولم تعد الجامعة الخيار الوحيد ولا حتى الافضل . وفى الحالتين ، يبدو أن بعض الدول لم تعد تكترث بالرأى العام العربى معتبرة أن كثيرا من القيم العروبية ومن مظاهر الانتماء العربى قد انحسر ، ولم يعد يمثل محددا من محددات السياسات الخارجية العربية . ومنذ عام ١٩٨٢ تحديدا ، كنا



نتحدث عن «الجامعة العربية بين الواقع والطموح» إذ انعقدت تحت هذا العنوان ندوة فى تونس كان الهدف منها محاولة اقناع المسئولين العرب بأن الأزمة التى مرت بها الجامعة العربية عندما أقدمت مصر منفردة على عقد صلح مع إسرائيل، لم تكن الأزمة الأولى ولن تكون الأخيرة ، ولو كانت الأشد قسوة، وهدفت كذلك إلى إقناعهم بأن أسباب هذه الأزمة وغيرها من الأزمات السابقة والمتوقعة تكمن فى الطبيعة الخاصة جدا لهذه المنظمة الاقليمية والطبيعة الخاصة جدا لنظم الحكم والدول الأعضاء فى هذه المنظمة .

وكانت خلاصة ما انتهت اليه الندوة هى الحاجة الى تجاوز الواقع المتردى للجامعة والارتقاء الى طموحات تتناسب وخطورة الأزمة ، وتتناسب وحجم الرخاء المالى الذى كانت ترفل فيه دول عربية منتجة للنفط ، وتتناسب والاتجاه المتزايد فى مناطق أخرى من العالم لإقامة تكتلات اقتصادية وسياسية قوية وفعالة .

المفكرون والطموح

بمعنى آخر كان الطموح هو شعار المفكرين العرب فى مرحلة الطفرة النفطية. وكان هذا الطموح هو الحافز الذى دفع بعدد كبير من المفكرين العرب للاشتراك فيها . ومع ذلك فقد ظهرت فى هذه الندوة تحديدا ــ وفى منابر واجتماعات لاحقة ــ ملامح مستقبل للجامعة لا يطمئن ، إذ انفجر على هامش الندوة ما يشبه الغضب من جانب دول عربية ، وحدث مايشبه الارتباك من جانب المسئولين عن الجامعة . وكان التفسير الذى وجد القبول الواسع يتكون من جزءين .. اذ تصورت أغلبية المشاركين أن الإعلان عن طموحات بالنسبة للجامعة لم يكن مناسبا لخطط أو رؤى عدد من الدول الاعضاء ، إذ كان الاتجاه السائد بين الدول ذات النفوذ الأقوى فى الجامعة يميل الى انتهاز فرصة الأزمة التى تسببت فيها مصر وحال الضعف الذى أصاب المفاهيم العربية ، كالوحدة وتحرير فلسطين والتنمية ، للعمل على بقاء الجامعة عند الحد الأدنى الذى يسمح لها بأن تمارس الشكليات ويبعدها عن الاهتمام بالجوهريات . ولذلك اعتبر هذا البعض من الدول الحديث المتكرر فى الندوة عن الطموحات العربية الجماعية وإصلاح الجامعة وتحقيق التكامل وبناء قاعدة للأمن القومى حديثا غير مناسب بل وغير مطلوب ، وقيل فيه أيضا إنه سيىء النية .

من ناحية أخرى تصور بعض ثان أن المشاركة المصرية فى الندوة تجاوزت الحدود . إذ بلغ عدد المشاركين من



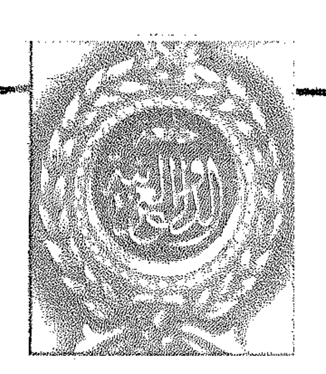
عبدالرحمن عزام باشا اول امين للجامعة العربية

المصريين نسبة تزيد كثيرا على ربع العدد الكلى وتقل قليلا عن الثلث . ووجد مايشبه الاجماع بين هؤلاء المشاركين المصريين على ضرورة إصلاح الجامعة وتجاوز الأزمة المصرية العربية والعمل على استعادة مصر إلى العمل الجماعى العربى، وضرورة حرمان أعداء الأمة العربية والمعتدين على حقوقها من تحقيق حلمهم بعزل مصر عن العرب لأطول فترة ممكنة ، يتم خلالها إضعاف الروابط المؤسسية العربية ، وتدمير الرموز والمفاهيم ، وتغيير الأسس والقواعد التى تبنى عليها السياسة الخارجية المصرية . ولذلك أيضا كان الغضب وكان الارتباك . اذ كان الصوت الآتى إلى تونس مع المشاركين المصريين أشد تمسكا بالجامعة من كثير من ممثلى الدول الأعضاء وعدد من المشاركين من أقطار أخرى . وأقواها فى طرح قضية الطموح. والانتقال إلى مرحلة جديدة من العمل العربى المشترك ، وعدم اهدار انجازات تحققت على أرض الواقع.

وعلى الرغم من حجم الغضب وشدة الارتباك ، لم ينتبه المشاركون في الندوة الى حقيقة بالغة الأهمية ، وهى أنه بينما كان المفكرون العرب الذين يمثلون عقل الأمة يتحدثون عن الطموح ، كانت الدول العربية تفكر وتخطط وتنفذ ـ كما نفذت حكومة مصر بالفعل ـ تحويل الخيال إلى واقع . لم يكن الصلح مع إسرائيل فى يوم من الأيام طموحا من طموحات العرب، بل كان ضربا من الخيال ، وصار الخيال حقيقة وواقعا . وقبل انقضاء أشهر قليلة على انعقاد ندوة تونس عن «الجامعة العربية بين الواقع والطموح» اتخذت القمة العربية ، أى أعلى مستوى فى العمل العربى ، قرارا أو مبادرة تهدف إلى تسوية سلمية للصراع مع إسرائيل وتوافق على الاعتراف بإسرائيل . مثل هذا القرار لم يكن فى أى يوم من طموحات العرب أو من مسئوليات جامعتهم ، بل كان خيالا غير متصور أن يتحول الى واقع فى يوم من الأيام ، إلا اذا اندحر العرب فى هزيمة ساحقة ، وهو مالم يحدث .

○ الخيال والتراجع

ومنذ ذلك الحين ، شهدت الثمانينيات



وما فات من التسعينيات سلسلة من انجازات الخيال على كل الأصعدة . تراجعت ثروة الدول النفطية حتى أصبحت دولا مدينة وهو التراجع الذى لم يخطر على بال إنسان فى الغرب أو فى الشرق أن يحدث فى هذه المدة الوجيزة . وكان الحديث عن التراجع حديثا فى الخيال أو حديثا صادرا عن حقد . ثم انحسرت مكانة وهيبة النظم الحاكمة فى معظم ـ إن لم يكن كل ـ الدول العربية ، وعاد بعضها الى حال ماقبل قيام الدولة وربما أسوأ. غزا العراق الكويت وانسحب .

ولم يكن الغزو وحده عملا من أعمال الخيال بل وكان الانسحاب ، فقد انسحب العراق الى بعيد جدا فى قلب أرضه ، وإلى بعيد جدا فى رحلة زمانه ، وإلى أبعد البعيد فى مسيرة تكامله واندماجه كقطر وشعب . وكان الحلف المناهض للعراق نوعا من تطبيقات الخيال السياسى من حيث التخطيط والتركيب والتشكيل وتوزيع الأدوار ، كما كانت الحرب ذاتها نوعا من تطبيقات الخيال التكنولوجى والعلمى ، وكانت الصواريخ العراقية المتساقطة على إسرائيل وردود فعل بعض العرب لها نوعا من تطبيقات خيال رسامى الصور المتحركة أو مقالات السخرية اللاذعة .

ومع كل خيال يتحول واقعا ، يتوارى طموح من الطموحات ، ويصيب الشلل ركنا من أركان جامعة الدول العربية . ولكن حدث خلال الأعوام القليلة الماضية، أن تجدد أمل الحريصين على الجامعة وطموحاتها ، إذ لاحظوا أنه لاتوجد دولة عربية واحدة لاتعانى من أزمة حادة . ولاحظوا أن العالم كله يتقدم ثقافيا وحضاريا واقتصاديا وينعم بقدر أكبر من الأمن المؤسسى الجماعى!! باستثناء الدول الأفريقية جنوب الصحراء والدول العربية . ولاحظوا أن الفكر السياسى الغربى بدأ يشن حملة مزدوجة ضد العرب . فهم ـ أى العرب ـ تارة «وهم» وخرافة ، وهم تارة أخرى طلائع امبراطورية جديدة للشر أخطر وأعظم من امبراطورية الشر السوفييتية . ولاحظوا ـ ولاشك أننا جميعا لاحظنا ونلاحظ ـ إلحاح الحلف الاطلسى فى ظل قيادته الجديدة على أن يجعل من المنطقة العربية ساحة خلفية يمارس فيها من الأنشطة مالم يعد ممكنا ممارسته فى أوربا ، أو فى أى مكان آخر .

أدوار جديدة

ثم إننا وجدنا أنفسنا فى الدار البيضاء مع إسرائيليين وأمريكيين ورجال أعمال «كوكبيين» يطرحون علينا أسماء

ووظائف ومؤسسات وأدوارا جديدة . كلها، الأسماء والوظائف والمؤسسات والأدوار كانت طموحات إسرائيلية ، وبالتحديد طموحات شيمون بيريز . وكانت بالنسبة لنا نوعا من «خيال المؤامرة» وكنا نعرف عنها ونأخذ حذرنا منها . وكنا واعين كل الوعي لمخاطرها . ذهبنا إلى الدار البيضاء وأخذنا معنا الجامعة العربية . كما تؤخذ الضحية للذبح . ذهبت الجامعة تستقبل المولود الجديد المسمى بالشرق أوسطية ، بديلها الوحيد ، وخيالها الذى كان . وهناك إكتشفنا حجم خسارة التحول من الخيال فى الواقع . فالشرق أوسطية كما يريدها بيريز ليست للكل بعض الوقت ، وليست للبعض طوال الوقت. إنها جدول أولويات، لايوجد بين أهدافها العاجلة الاحلال محل الجامعة أو ضم إسرائيل للجامعة كما زعم البعض وصدق نفسه . الهدف العاجل هو افراغ الجامعة من سبب وجودها ، وذلك بالضغط عليها من الخارج ومن أعضائها فتصدر قرارات متناقضة مع روحها وأسباب نشأتها ، وحرمانها تدريجيا من ممارسة مهامها ووظائفها . اكتشف بعض العرب فى الدار البيضاء أن البديل الذى تصوروه جاهزا ليستفيدوا جميعا منه غير جاهز ، أو أنه جاهز على الورق ولكنه فى انتظار المال العربى . أما الجامعة فقد أدركت أن المطلوب منها قبل ذبحها أن تبارك البديل الغامض . أدركت أن المقاطعة العربية ضد إسرائيل كانت أحد أهم انجازاتها ، وأن إسرائيل والولايات المتحدة ودولا عربية لن يهدأ لها بال حتى تنسف ماتبقى من هذا الانجاز .

***

فى مرحلة من المراحل ، اعتقد أنصار العمل العربى المشترك أن استمرار الجامعة ـ ولو عند حدها الأدنى ـ قد يدفع اليه تحسن الأحوال الاقتصادية الاجتماعية فى الدول الاعضاء ، والاستقرار السياسى فى كثير منها ، والوثوق بنفسها والاطمئنان الى أن الجامعة لاتشكل خطرا على سيادتها أو تنتقص منها . ولكن أثبت تطور الأحداث فى المنطقة العربية أن الأمر أشد تعقيدا ، وأنه لايجوز النقل من أو الاعتماد على تجربة منطقة أخرى من العالم عندما نتنبأ بمستقبل للجامعة . إذ يشير الواقع عبر خمسين عاما إلى أن العلاقة بين الدولة العربية والجامعة العربية علاقة شديدة الخصوصية ، وأنها بالفعل تختلف عن علاقة البرازيل أو شيلى مثلا بمنظمة الدول الأمريكية ، وتختلف عن علاقة بوروندى أو غانا مثلا بمنظمة الوحدة الأفريقية ، وتختلف عن علاقة ألمانيا وفرنسا بالاتحاد الأوربى ، هى قريبة شكلا فقط من علاقة بريطانيا بالاتحاد الأوربى .

إذ إن مبعث الحساسية والقلق فى



بريطانيا تجاه مؤسسات الاتحاد الأوربى هو الخشية على التمايز البريطانى التقليدى عن القارة الأوربية والتمسك الشديد بمبدأ السيادة الوطنية والخوف على هذه السيادة ومؤسسات الحكم فى بريطانيا من قرارات تصدرها هيئة أو مفوضية لها حقوق وواجبات عابرة للحدود وفوق الأقطار . هنا فى منطقتنا العربية توجد حساسية أشد وقلق أعظم تجاه مؤسسات العمل العربى المشترك ، ولكن الفارق كبير بين الحالتين . ففى أوربا اتجاه جاد وحقيقى واتفاقيات واضحة البنود والاهداف تؤكد رغبة الدول الاعضاء فى تحقيق الوحدة الاقتصادية كمرحلة أولى والوحدة السياسية كهدف نهائى . ولذلك يمكن تفهم حساسية وقلق المملكة المتحدة . أما فى منطقتنا العربية وحيث لايوجد اتجاه جاد وحقيقى ولايوجد بند واحد فى ميثاق الجامعة ينص أو يشير الى مسألة الوحدة اقتصادية أو سياسية ، ولا يوجد قرار ملزم وحيث لا توجد اتفاقية شاملة تلزم كل الدول العربية بتوحيد تشريعاتها أو قوانينها . يصعب على المراقب ـ وخصوصا غير العربى ـ تفهم حساسية وقلق معظم ، إن لم يكن كل ، الدول العربية تجاه العمل العربى المشترك عموما والجامعة العربية خصوصا .

وقد تعددت الاجتهادات فى تفسير حساسية الدول العربية تجاه جامعتهم ، وأهمها فى اعتقادى هو الاجتهاد القائل بأن المسئولين فى الدول العربية يشعرون ، ولو فى الوعى الباطن ، أن الدولة القطرية فى العالم العربى ظاهرة عابرة ، وأنها مهددة دائما وأبدا بمايسمى طموح الوحدة العربية . ولذلك فإن أى مؤسسة تتعهد ولو ضمنا بتحقيق هذا الطموح ، وأى نظام يرفع علنا أو يضمر سرا هذا الشعار ، وأى مفكر أو كاتب سياسى يلمح الى ضرورة أو أهمية التنسيق العربى ، وليس الوحدة ، لمواجهة مشكلات العصر ولحماية السيادة الوطنية . كل هؤلاء تتعامل معهم معظم الدول العربية من موقع الحساسية والقلق . وهو فى الحقيقة ما يؤكد أن الدولة العربية لم تصل الى حد الاقتناع بشرعية وجودها ، ويؤكد الأمر الأشد خطورة وهو أن الدولة العربية لم تقتنع بعد بشرعية وجود بعض أو معظم الدول العربية الأخرى . انها المعضلة التى لم تجد حلا فى المنطقة العربية رغم أن بعض الدول العربية تجاوز فى العمر الأربعين ، ومنها من تجاوز السبعين وهى المعضلة التى كانت السبب فى

تواضع انجازات الجامعة على طريق التكامل العربى ، وهى المعضلة التى أتوقع أن تكون سببا جوهريا فى عرقلة قيام منظمة اقليمية كبديل عن الجامعة، اذ إن إسرائيل وهى الدولة غير العربية المرشحة لتعلب دورا تأسيسيا مهما فى هذه المنظمة الاقليمية الجديدة هى نفسها دولة ناقصة الشرعية من وجهة النظر العربية ، وستظل هكذا رغم كل ما حاولته وتحاوله لاثبات وتأكيد شرعية وجودها وكسب الاعتراف بهذه الشرعية.

أتصور أن الرأى السائد بين المفكرين العرب ، ومفكرى الحكومات ، أن وجود الجامعة ، وإن انعدم نشاطها أوكاد وظلت حركتها عند حدها الأدنى ، أفضل من عدم وجودها . فالحال الراهن للجامعة ليس حالا مستقلا ، والصورة عن الجامعة ليست صورة منفردة . لقد تعودنا على شلل الجامعة ، تماما كما تعودنا على أوضاع كثيرة متردية فى أقطارنا العربية . ولم تعد الشكوى تجدى أو تجد صدى ، ولم تعد النصيحة تلقى آذانا صاغية ، وأتصور أننا سندخل القرن الحادى والعشرين بجامعة وميثاق أربعينيات القرن العشرين، وهومايعنى أحد أمرين : أولهما أن الآباء المؤسسين للجامعة كانوا على قدر من الذكاء وبعد النظر لم يتح فيما يبدو لمن أتى بعدهم . بمعنى آخر ، انه اذا لم تكن الجامعة موجودة الآن لما أمكن للجيل الحالى اقامة جامعة الدول العربية أو أى تنظيم اقليمى عربى مماثل .

الدلالة الثانية لدخولنا القرن الحادى والعشرين بجامعة الأربعينيات عند حدها الأدنى هى أن عددا متزايدا من نظم الحكم فى العالم العربى ربما يكون قد دخل حال غيبوبة سياسية . فالمشكلة لاتكمن فقط فى مجرد قصر نظر ، أو عجز فى الارادة، أو قلق وحساسية ، أو خوف من المجهول ، ومن الذوبان فى كونيات وكوكبيات تكنولوجية ، وسياسية، واقتصادية، ولاتكمن فقط فى الخشية من الزيادة الهائلة فى حجم مخزون الغضب وفى القدرة المتزايدة لدى اقليات طائفية أو عرقية أو هامشية ولدى تنظيمات دينية على استخدام العنف والتطرف ، ولكن تكمن أيضا فى رفض التعامل مع المستقبل أو الاعتراف بأنه يمكن أن يكون مختلفا عن الحاضر الى الدرجة التى تستدعى الاستعداد له بشكل مختلف عن أسلوب التعامل مع الواقع .

وتكمن كذلك فى اعتناق كثير من رجال الدولة والسياسة العربية لمقولة إن السياسة هى فن الممكن ، وعدم رغبتهم فى تجاوز هذا الفهم للسياسة ، إلى فهم أكثر عصرية ، وهو أن السياسة فن تحويل الضرورات الى ممكنات وليس مجرد التعامل مع الممكن القائم أو الواقع أو الجاهز .

الوجدان العربى وشرعية القرار

بقلم : عبد الرحمن شاكر

كان الاحتفال بمرور خمسين عاما على انشاء جامعة الدول العربية ، مناسبة لتدارس الموقف بصفة عامة من الروابط العربية ، فى ظل الظروف التاريخية المتغيرة التى تمر بها أمة العرب ، وتملى عليها اعادة النظر في كثير من أوضاعها الداخلية والعلاقات مابين مختلف دولها وعلاقاتها بالمجتمعات الأخرى ، بما فى ذلك مصير جامعة الدول العربية ذاتها ، التى اتفق الجميع - بصفة عامة - على ضرورة الاحتفاظ بها والحرص عليها ، وظفرت فى نشوة الاحتفال بعيدها الخمسين بلقب جديد هو «بيت العرب»!

وفى ظل الحماسة لتأكيد الروابط العربية ، والعمل على تجديدها ، وإزالة الشوائب التى علقت بها ، وإعادة ترتيب «بيت العرب» لمواجهة الاعباء الحاضرة والمستقبلة له ، بعزم أوفر ، ومقدرة اكبر تعددت الاجتهادات وتفاوتت ، فمنها مايرى أن يكون التصويت في جامعة الدول العربية بأغلبية الاصوات وليس بالاجماع ، كما هو الوضع الحالى ، ومنها ما يرى ضرورة البدء باقامة السوق العربية المشتركة ، ومن خلال نمو الوشائج الاقتصادية وتبادل المصالح فى اطارها تقترب بشكل طبيعى فى بناء وحدة عربية أوثق علي غرار مايدور في اوروبا ، ومنها مايقترح اقامة أجهزة سياسية جديدة في اطار جامعة الدول العربية مثل انشاء «محكمة العدل العربية» ، وقد تشكلت بالفعل لجنة خاصة في الجامعة العربية لوضع هذا الاقتراح موضع التنفيذ ، ومنها فكرة انشاء برلمان عربى تتفاوت التصورات بالنسبة له ، سواء من حيث أسلوب تشكيله أو السلطات التى يزمع

إيكالها اليه .

وبالتأكيد فان وراء كل من هذه المقترحات ، احساسا بالقصور الحالى في أداء جامعة الدول العربية ، إزاء القضايا الجسام التى تواجهها الامة العربية فى مجموعها .

والمشكلة ، أو المأزق الذى يواجه الوجدان العربى ، سببه أن الوجود السياسى للامة العربية يتجسد في كونها متفرقة في اثنتين وعشرين دولة عربية احداها تقع اراضيها كلها تحت احتلال دولة غازية فرضت على المنطقة العربية وهى الدولة الصهيونية ، لذلك ففى سبيل تجميع قوى الامة العربية ، على حالتها الراهنة من التمزق السياسى ، نادى «محمد سيد أحمد» أخيرا على صفحات «الاهرام» بضرورة التنازل عن جزء من سيادة «الدولة» «لكيان اقليمى اكبر ، ومن هذا المنطلق ، كان اقتراح الشيخ زايد رئيس دولة الامارات ، بأن يكون التصويت في الجامعة العربية بالاغلبية لا بالاجماع، ومعنى ذلك أن تتنازل الدولة المعارضة لواحد من قرارات تلك الجامعة عن جزء من سيادتها واستقلال قرارها، وان تذعن لما ارتضته اغلبية الدول العربية.

بقى أن نقول انه لكى يوضع هذا الاقتراح موضع التنفيذ ، ينبغى أن توافق عليه كل الدول العربية طبقا للميثاق الحالى لجامعة الدول العربية ، أى ينبغى ان يصدر لمرة واحدة على الاقل، قرار عربى بالاجماع ، بأن يكون التصويت على القرارات التالية تكفيه الاغلبية لكى يكون ملزما لجميع الاعضاء اى الدول العربية ، ويقى ايضا ان تبحث الجامعة العربية عن الاسلوب الامثل لهذا الالزام ، لكي لا يكون مجرد حبر على ورق !!

فإذا عدونا ذلك إلى «الاقتراح الاقتصادى» الذي يرى البدء بانشاء السوق العربية المشتركة ، والتركيز عليها كمدخل للوحدة المنشودة ، وكما يرى الدكتور ميلاد حنا على صفحات الاهرام ايضا فان الجامعة العربية لو نجحت فى انشاء سوقها المشتركة فسوف تكون نواة تجذب اليها الاطراف الوثيقة الصلة بالعرب فى العالم الاسلامى هذا الاقتراح على وجاهته يحتاج الى وقت يتحقق فيه التلاحم الاقتصادى الوثيق مابين شعوب الامة العربية ، بل الى تنمية اقتصادية فردية أو مشتركة قد لا تكون متاحة في المدى القريب لمختلف «دولنا» العربية بل لابد من حافز سياسى لتحقيقها ، فضلا عن القضايا السياسية الملحة التي تتطلب تجميعا سريعا حاسما لجهود الامة العربية لمواجهتها بكفاءة أكبر مما كنا عليه فيما مضى من أمر الجامعة العربية بأوضاعها الراهنة .

إن من ابرز هذه القضايا حاليا المعركة الدبلوماسية التى تخوضها مصر بالأصالة عن نفسها ، ونيابة عن الامة العربية في مجموعها للحيلولة دون احتكار الدولة الصهيونية حق انتاج اسلحة نووية دون سائر دول المنطقة وامتناعها حتى الآن عن الانضمام الى معاهدة منع

انتشار الاسلحة النووية ، او مجرد التعهد بذلك ، مما دعا مصر بدورها عن الامتناع عن الموافقة علي تجديد تلك المعاهدة ، حتى تعدل اسرائيل موقفها .

وهذه القضية تتطلب اجماعا عربيا على تأييد موقف مصر ، بل أكثر من ذلك أعتقد أن على كل الدول العربية ان تستخدم نفوذها وإمكانياتها لاقناع جمهورية قازاخستان السوفييتية سابقا ، والتى تسكنها أغلبية من المسلمين ، بعدم التفريط فى ترسانتها النووية ، حتى يتغير الموقف الاسرائيلى فى الاتجاه الذى دعا اليه الرئيس مبارك منذ سنوات الى اخلاء المنطقة العربية ، أو مايسمى «بالشرق الاوسط » من أسلحة الدمار الشامل ، اذا ما اريد لتلك المنطقة أن يقوم فيها سلام حقيقى ، ينبنى على العدل والمساواة ما بين مختلف الاطراف ، ويكفى ان التخلى عن اسلحة الدمار الشامل وامكانية صنعها ، كان احد شروط مجلس الامن في قراره لوقف اطلاق النار فى حرب الخليج ما بين التحالف الدولى والعراق ، ولايزال مندوبو الامم المتحدة يراقبون التزام العراق بهذا الشرط ضمن شروط أخرى لرفع العقوبات الاقتصادية عنه رغم ما يعانيه شعبه من عنت وإرهاق فى سبيل الحصول على أولى مطالب العيش!

ولقد كانت تلك الحرب، والعدوان العراقى على الكويت فى عام ١٩٩٠ من أبرز الأسباب التى دعت إلى التفكير الحالى فى انشاء «محكمة العدل العربية» وذلك لكى تكون هى الجهة التى يمكن أن تلجأ إليها دولة عربية للنظر فى شكاتها من دولة عربية أخرى تلك إذا ما فشلت محاولات الوساطة والتوفيق بين الدولتين المتنازعتين، بدلا من اللجوء القوة لحل مثل هذا النزاع، وما يترتب على ذلك من تداعيات خطيرة مفزعة، بما فيها التدخل الدولى لإنهاء النزاع

● شرعية القرار

إن الوجدان العربى، مثقل بتلك الهموم كلها، ومن ورائها هم أكبر، وهو الحاجة إلى كيان كبير يستطيع أن يوازن الكتل الدولية الكبرى التى تقوم فى هذا العالم، ويتمكن فى ظله من تدارك ما فاته فى ميادين التطور العلمى والتكنولوجي والنمو الاقتصادى إنما يسعى من خلال الاجتهادات السابقة وسواها، الى الوصول إلى صيغة جديدة تكفل شرعية القرار العربى ، التى تعنى فى النهاية ، اتفاقه مع المصلحة العامة للامة العربية فى مجموعها. وكل مايقال عن اعادة ترتيب «بيت العرب» انما هو فى النهاية بحث عن شرعية القرار العربى بهذه الصفة . فلم يعد مشروعا ان تنفرد دولة عربية باتخاذ قرار تراه في مصلحتها وهو يضر بمصالح سائر الامة ، ولا أن تبسط يد الاجنبى لتكون لها السيادة على الوطن العربى مجموعا أو متفرقا ويسخره

لاغراضه الخاصة .

والعودة الى «الاصول» هو أقرب الطرق للوصول الى شرعية القرار العربى : والاصول التى نعنيها هنا هى مجموع افراد الامة العربية ، الذين تنعكس عليهم في النهاية القرارات العربية ، سواء صدرت عن هذه الدولة أو تلك او صدرت عن الجامعة العربية التى تضم تلك الدول .

إن استقراء الرأى العام العربى فى قرار مصيرى يتعلق بالامة العربية في مجموعها ، يتطلب ان تكون هناك اداة لهذا الاستقراء ، عرفتها أمم العالم ، من خلال مايسمى بالتمثيل النيابى .

مجلس الامة العربية

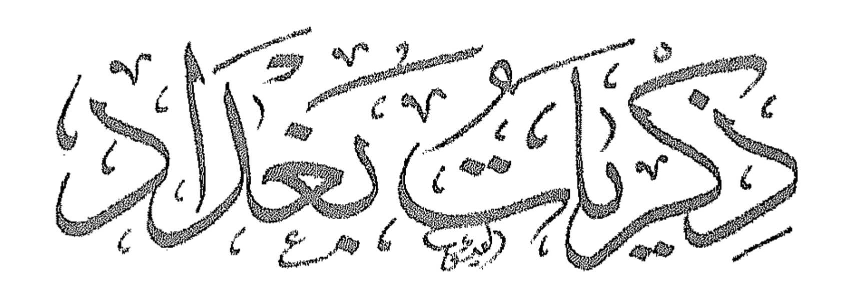
واذا كانت الامة العربية ، تعيش الآن داخل حدود سياسية مرسومة مابين دولها التى تزيد على العشرين ، فليس هناك مايمنع من أن يكون لها الى جانب جامعة الدول ، مجلسها النيابى ، مجلس الامة العربية أو البرلمان العربى ، الذى يتم اختياره من خلال تقسيم سائر الوطن العربى الى دوائر انتخابية متساوية - تقريبا - في عدد أبناء كل دائرة ، بحيث يكون للدائرة الواحدة ، ممثل واحد في البرلمان العربى .

فاذا كان مجموع أفراد الامة العربية حوالى مائتى مليون «مواطن» ، فإن ألفين من أبناء هذه الامة العقلاء الراشدين يمكن أن يمثل كل منهم مائة ألف من أبناء وطنه العربى فى مجلس النيابى لهذا الوطن ، ثم نرى مايكون من أمر هذا المجلس المؤتمر، فى حقيقة الامر المؤتمر أو البرلمان العربى بهذه الصفة، هو الذى يستطيع أن ينظر فى ميثاق جامعة الدول العربية، وتعديله وخاصة فيما يتعلق باقتراح صدور قرارات مجلسها بالأغلبية بدلا من الاجماع، وما إذا كان القرار الصادر بأغلبية مجلس الجامعة كافيا لنفاذه أو لابد من أن يحوز أيضا على أغلبية البرلمان، فإذا ما تعارض قرار الأغلبية فى كل من المجلسين أيهما تكون له السيادة، والأصح والأكثر شرعية أن يكون القرار الأعلى للبرلمان والأغلبية فيه.

التنازل المشار إليه فى أول هذا المقال، عن جزء من السيادة الوطنية، أو سيادة الدولة، أولى به أن يكون لمجموع الأمة العربية ممثلة فى مجلس نيابى يجرى اختياره فى انتخابات حرة.

ولاشك أن تلاقى هذا العدد من أعضاء البرلمان العربى المختارين من مختلف مناطق الوطن العربى، سوف يتيح لهم الفرصة والوسائل الكافية للبحث فى كافة الشئون العربية والمستقبل المشترك لهذه الأمة فى مجموعها، بما فى ذلك التنمية العلمية والثقافية والاقتصادية، فضلا عن شئون الدفاع القومى، والتعامل مع الآخرين، بما فى ذلك «العدو» التاريخى الذى اضطرتنا الظروف إلى مصالحته!

إننا فى سباق مع الزمن، ليكون لنا - نحن العرب - كيان كبير بشكل فعال، تتطابق قراراته مع المصلحة العليا لأمة العرب، وتكون له القدرة على تنفيذ تلك القرارات وإلزام الجميع بها، وحصر المشاكل الداخلية لأعضاء هذا الكيان داخل صفوفهم ، ويجرى حلها فى إطار بيتهم.



ليلى المريضة فى العراق!

بقلم: أمين يسرى*

ليل صنعاء كليل بغداد يهيىء الظرف المناسب لتكوين الأدباء والعلماء والشعراء، فبعد «المقيل» فى «المنظرة» حيث تناول القات وتبادل الأحاديث حول شأن من الشئون العامة أو الموضوعات الأدبية فإنه ما أن يقترب موعد آذان المغرب حين يؤذن المؤذن فى المناطق الزيدية «حى على الصلاة، حى على العمل...» حتى ينصرف الحضور إلى منازلهم فى جد ونشاط من تأثير القات لتمضية السهرة التى تكون دائما مع كتاب. فالقراءة هى التسلية الوحيدة المتاحة. ويبقى كل منهم يقرأ الكتاب أو ينسخه حتى مطلع الفجر.

أما ليل بغداد فى أشهر الصيف، فإنه يجود عليك بهواء عليل جاف ينسيك كل ماتحملت من مشقة فى يومك من حر شديد وعمل ويغريك أن تبقى معه تتنسمه وتستمتع به حتى مطلع الفجر تحت قبة سماء صافية تتلألأ فيها النجوم. وفى هذا الليل ينام الأطفال والنساء على أسطح المنازل. بينما ينصرف الرجال إما إلى القراءة، والأغلب إلى السهر مع الأصدقاء لتناول «المسجوف» وهو سمك من دجلة مشوى بطريقة لايتقنها إلا أهل بغداد، على أنغام طرب شرقى تتصدره دائما أغانى أم كلثوم أو ناظم الغزالى أو القبانجى الذى لو ولد فى مصر لكان له ما لعبد الوهاب من شهرة.

* السفير السابق والدبلوماسي فى العراق من ١٩٦٠ إلي ١٩٩٣ .


قل للمليحة في
ماذا فعلت بناسك

ذكريات بغداد

يوما خرجت من المقيل وصادفتني في طريقي إلى منزلي مكتبة، وما أكثر المكتبات في صنعاء وكلها عامرة بالكتب، فعرجت عليها لشراء كتاب أمضي معه سهرتي، وما أن وجدت كتاب «ليلى المريضة في العراق» حتى اقتنيته، فلم أكن قد قرأت «للدكاترة» زكي مبارك سوى مدامع العشاق، كما كنت في شوق شديد لمعرفة حال ليلى وحال العراق، كما شاهده زكي مبارك والذي قضيت فيه أحلى سنوات عمري.

● صحبة ممتعة

قضيت الليل بطوله مع زكي مبارك ـ وصحبة ممتعة ـ أتجول في شوارع بغداد، مشينا سويا في شارع الرشيد ـ الذي كان يماثل شارع فؤاد ـ بالقاهرة وبولفار سان ميشيل في باريس، ولكل منهم طابعه الخاص، لكن شارع الرشيد على أيامي كان قد تغير كما تغير حال شارع فؤاد بعد الثورة، فقد اختفت من شارع السموأل ـ الذي هو شارع البنوك ـ لافتات البنوك الأجنبية حتى أن بناية الدامرجي اختفت هي الأخرى وحلت محلها عمارة ضخمة احتلها بنك الرافدين، ولم أجد سوى آثار لمحلات كان يمتلكها يهود، فقد غادروها بعد قيام الدولة العبرية، فإقامة زكي مبارك في بغداد كانت عام ١٩٣٨ بينما بدأت إقامتي فيها بعد ذلك بربع قرن، تبدلت خلالها أحوال البلد وإن بقيت بعض المظاهر على حالها ربما إلى يومنا هذا، فمازال الأكراد يسيرون في شارع الرشيد بعضهم يعمل حمالا، وبعضهم يحمل سجادة هي كل رأس ماله يحاول بيعها بالقرب من محال بيع السجاد الإيراني منافسا لها في السعر، حتى إذا نجح اتخذ من ثمنها أساسا لبناء حياة جديدة في بغداد قوامها احتراف المهنة الوحيدة المتاحة وهي حمل الأثقال التي زاد عليها على أيامي وإلى الآن أثقال الحروب مع السلطة أو بين بعضهم البعض، ونبهت زكي مبارك إلي شارع العرائس حيث المحلات الحديثة لبيع الملابس للنساء وكلها مستوردة فبدا عليه الأسف الشديد أنها لم تنشأ على أيامه، ففي هذا الشارع تجتمع كل جميلات بغداد، ولكنه استدرك قائلا إنه لو كان هذا الشارع قد ظهر على أيامه لانصرف عن الدرس والتدريس في دار المعلمين ولما وجد وقتا لمعالجة ليلى والكتابة عنها ولا أتيح له الكتابة عن الشريف الرضي.

وقادتنا قدمانا إلى النهر فوقف يتأمله ويتأمل البنايات التي أقيمت على ضفافه وتحسر على قدم العمائر في أحياء بغداد وأنه لم يشاهد فيها بيتا حديثا وقال إنه في كل بيت سكنه في بغداد تذكر بيتا سكنه في القاهرة في ربع يعقوب بالغورية، لكن زكي مبارك لم يعرف عن نشأة مدينة

المنصور على غرار حى مصرالجديدة وكلها بنايات حديثة وإن أفزعنى أنى رأيت عمائر فيها صممت على غرار عمارات لندن بنوافذ من زجاج عريض وكأن شمس تموز (يوليو) وآب (أغسطس) الحارقة فى بغداد تتساوى مع شمس لندن التى لاتظهر فى سمائها إلا أياما معدودات طوال العام، الحداثة ليس كل شىء، فلابد من الحفاظ على الطابع المعمارى. ولا أظن بلدا حافظ على طابعه كما حافظت صنعاء ومدن اليمن على طابعها الخاص المتميز.

○ القدم والأصالة

أخذت أقطع مع زكى مبارك بغداد طولا وعرضا. فزرنا حي الأعظمية والكاظمية والكرخ وتجولنا فى «الشورجة» التى تشبه الغورية وحى الحسين فى القاهرة حيث محال العطارة والملابس وكل ما تحتاج إليه الطبقة الوسطى معروضا بسعر معتدل، وفى طريقنا لم نترك جامعا إلا دخلناه وبهرنا فى كل واحد القدم والأصالة وإن كل حجر يروى تاريخا للمسلمين. حتى عدنا إلى شارع الرشيد مرة أخرى، وهنا طلب الدكتور مبارك أن يذهب لمعاودة ليلى فاتفقنا على موعد للقاء آخر بعد الزيارة.

وماهى إلا ساعة وإذا بالدكتور عائد لى وعلى وجهه سمات الغضب وقال... ولماذا... فليلى ماهى إلا عراقية.

واستطرد قائلا: آويت ذات ليلة إلى فراشى والسماء صاحية ثم انتبهت على الروع والفزع فقد كان المنزل ترج سقوفه وحيطانه بعنف فأوقدت المصباح وأنا خائف أترقب ثم عرفت بعد التأمل أن الصحو قد أغمض غيم ومطر وصواعق. ولما خرجت فى الصباح رأيت الشمس آست ماجرح الليل وكأن لم يكن شىء.. هذا هو العراق..

آه.. تقصد يادكتور أن العراقى يتحول من الكره إلى الحب فى ومضة عين. والعراقى إذا غضب فلا حدود للعنف الذى تتوقعه منه لكنه إذا أحب فلا حدود لفيض كرم أخلاقه وإنسانيته وسماحة نفسه.

وقطع علينا الحديث أحدهم الذى اقتحم علينا مجلسنا مخاطبا الدكتور زكى مبارك قائلا:

- أكو (أى يوجد) خبر مهم وخطير يادكتور.

- فاستفز الدكتور مبارك هذا الأسلوب فى القدوم والحديث إليه وسأله كيف عرفت أنني هنا.. من أنت؟

- فأجاب الرجل: لم أعرف أنك جالس هنا. لكن ما أن رأيتك حتى عرفتك. ألست طبيب ليلى؟

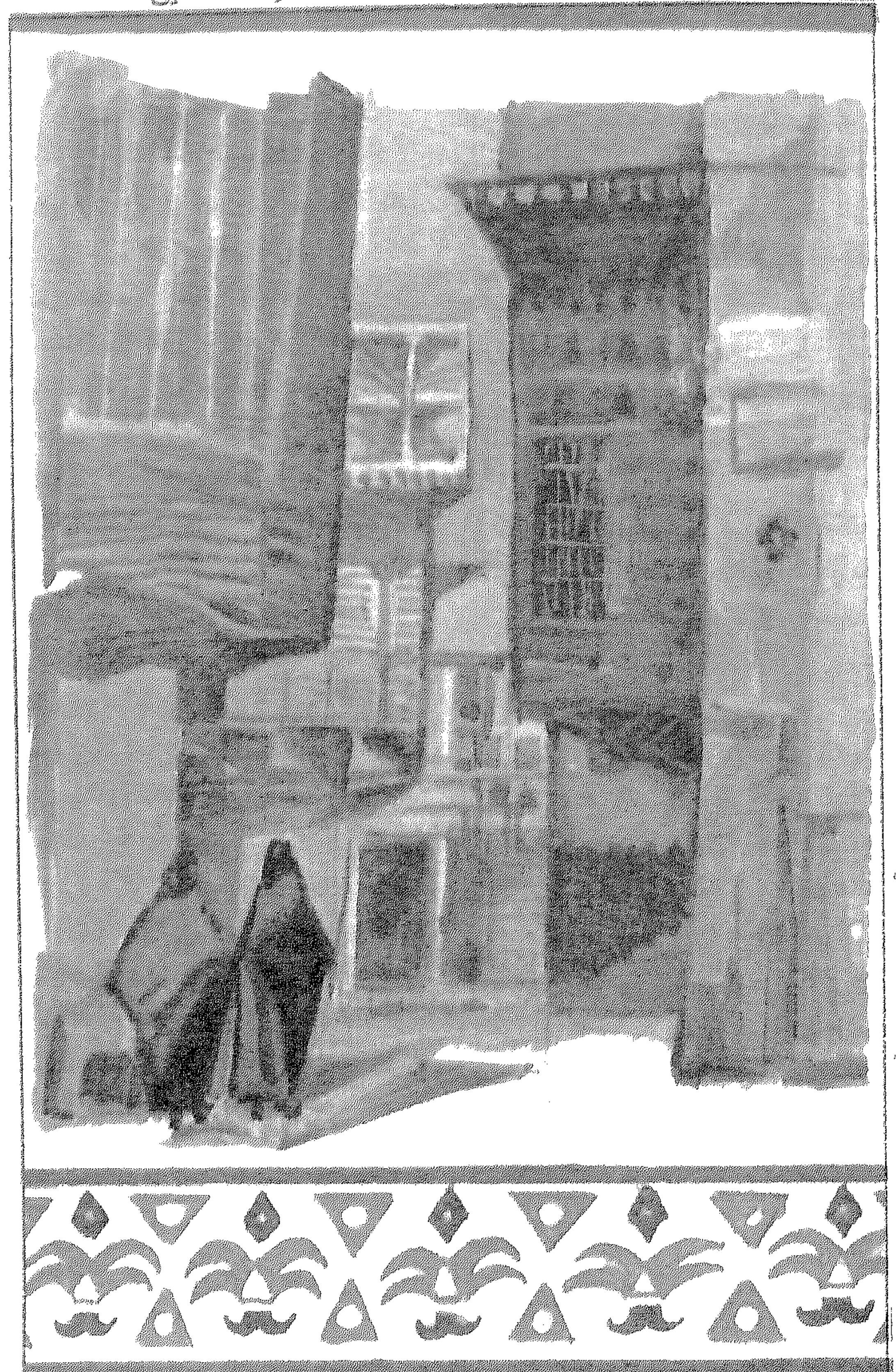
فانفرجت أسارير الدكتور وزاد سروره أن الرجل أضاف: أنت يادكتور أشهر من نار على علم!

- وتدخلت فى الحديث قائلا: ماكو (أى لايوجد) خبر مهم فى بغداد سوى خبر مرض ليلى وطبيبها المداويا.

- لكن الرجل بادر الدكتور مبارك



في دروب مدينة بغداد. بريشة الفنانة سميحة حسنين



بالخبر الذى نزل علينا كالصاعقة، لقد اعتدى طالب على محمود عزمى والأستاذ حسن سيف، أطلق عليهما النار من مسدسه: والدكتور سيف فى المستشفى بين الحياة والموت ومحمود عزمى أيضا ذهب للمستشفى.

وفقد الدكتور مبارك الوعى لبرهة.. وسمعته يتمتم.. كارثة.. كارثة.. هذا ما كنت أخشاه.

تفصيل الحادث أن طالبا كان يمر بأزمة نفسية، وكان مريضا هدته الأمراض والأحزان أطلق النار على أساتذته المصريين بكلية الحقوق ثم انتحر، ووجدوا فى جيبه أوراقا تشهد بأنه كان يعانى بين أهله ضروبا من الغم والكرب وأنه ترك فى جيبه دينارين ليقدما إلي أحد دائنيه الشبان وأنه أوصى بأن لايذرف عليه أخوه دمعة حين يموت وأنه يكتفى بما صادف من «العطف» في دنياه.

ويفسر الدكتور وصفه للحادث بأنه كارثة...!! «ألم تقل إحدى الجرائد الانجليزية: إن اعتماد العراق على الأساتذة المصريين يدل على أن الروابط العربية قد اصطبغت بصبغة جدية؟ هذا كلام نقلته جريدة الأهرام فى صباح اليوم الذى هاجرت فيه إلى بغداد ولايزال محفوظا بين أوراقى، وما يسوغ فى ذهنى أن تمر هذه الصلات بدون أن تحدث رجة. مخية فى رءوس أهل الغرب. ولكن من الذى يفهم أن هذه الصلات يجب أن يكون لها بين أبناء العرب شهداء. إن الكلمة التافهة قد تجد من ينقلها من أرض إلى أرض فكيف يفرط المفسدون فى استغلال حادث سالت فيه الدماء؟ أعتقد أن هذه تجربة قضت بها الأقدار. وسنعرف إلى أى درجة وصلنا فى التربية القومية وأخشى أن يثبت أننا لانزال فى بداية الطريق».

كانت بغداد كلها جزع لما وقع بكلية الحقوق، وظهر العراق بمظهر الشهامة والنبل وأعلن أساه لمصرع الدكتور سيف. وجميع الصحف أنكرت الاعتداء وتمنت ألا يكون بداية قطيعة بين مصر والعراق. إلى هذا الحد كان اهتمام العراق بمصر.

ومر الحادث بسلام. ففي اليوم التالى تلقى محمود عزمى برقية من الدكتور محمد حسين هيكل باشا نص فيها على أنه يحمد لحكومة العراق عطفها على المصابين وقيامها بما يوجب الإخاء بين القطرين الشقيقين. وفرح الدكتور عزمى بهذه البرقية خاصة وقد رآها مزيلة بعبارة وزير المعارف فلها معنى أكثر من المواساة الشخصية. ومر الحادث بسلام بين القطرين وإن طالت آثاره لدى الدكتور زكى مبارك لدفاعه عن العراق الذى فى الواقع لم يكن من أجل العراق بقدر ما كان فى سبيل العروبة أولا.

وماسر الدكتور زكى مبارك منحه وسام الرافدين بعد هذا الحادث بعامين بقدر ماسر من الخطابات التى ظل يتلقاها من أدباء العراق وكبار المسئولين فيه. وربما والأهم من الطلبة في مختلف المعاهد وجاءت كلها فى شكل قصائد أو أبيات من الشعر.

● مكانة المصريين فى قلوب العراقيين

فالعراقى شاعر بطبعه. وماقابل الدكتور مبارك مسئولا فى زمانه إلا وجده شاعرا من توفيق الديدى خريج السوربون إلى وزير المعارف خريج مدارس النجف. حتي الطلبة كانوا شعراء.. وذكرنى هذا بالبقال الذى كان محله يجاور مقر عملى فى بغداد. اعتدت بعد الانصراف أن أعرج على دكانه لأشترى حاجياتى ومنها السجائر حتى قامت صحبة بيننا. ويوما ذهبت إليه كالعادة فإذا به يعد لى كرسيا ومنضدة ويطلب منى الجلوس. ثم فتح الدرج وأخرج ورقة وسألنى أن أقرأها فإذا هى قصيدة كتبها بالأمس وهو ينعم بليل بغداد على ضفاف دجلة.

لا نأسف يادكتور على ما أثار غضبك من ليلى. فلو عدت لها الآن لاستقبلتك بكل الحب والإعزاز والتقدير وكأن لم يكن شىء خاصة أنك مصرى. وللمصريين مكانة خاصة فى قلوب العراقيين. وإنك طبيبها أيضا.

وتذكرت محمد الأفندى الذى التقيت به مصادفة فى محل القيانجى لبيع الاسطوانات ـ فلم تكن شرائط الكاسيت قد ظهرت وانتشرت بعد ـ الذى ما عرف أنى مصرى إلا أصر على استضافتى فى منزله. وذهبت فوجدت دارا متواضعة. لكن أدهشنى أنى وجدت حجراتها مليئة بالأشرطة وكلها تسجيلات لسيدة الطرب أم كلثوم. وعرفت منه أنه على مدى سنوات وهو يتابع حفلاتها الشهرية ويسجلها من الراديو وقد كتب على غلاف كل شريط تاريخ الحفلة. وأن بعض هذه التسجيلات نادر الوجود. فربما لا يعرف البعض أن أم كلثوم قد بكت مرة وهى تغنى الأطلال. وقد أهدانى هذا الشريط الذي مازلت أحتفظ به تعبيرا عن مشاعره نحو المصريين.

وأدهشنى أكثر أن الرجل كشف عن فخذه فإذا به آثار إصابة جسيمة لحقت به أثناء اشتراكه في مظاهرة قامت وتوجهت إلى دار السفارة المصرية تأييدا «للكنانة» أثناء العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ .

آه لو عرفت الكنانة قدرها فى العالم العربى..

لم يكن اهتمام محمد الأفندى بمصر طارئا ولا كان اندفاعه للخروج فى تظاهرة مؤيدة لها مع آلاف غيره حدثا فريدا.. بل كان ذلك امتدادا لعلاقة وطيدة بين مصر والعراق وغيره من الأقطار العربية عبر التاريخ.



● سوق بغداد القديم .. كما تخيله سائح زار المدينة



● ليلى المريضة في العراق... بريشة الفنان محمد حجي

ذكريات بغداد

وقد بلغ الاهتمام بمصر يوما أن الناس فى العراق كما فى الكويت قد تحزبوا مع الأحزاب المصرية وانقسموا إلي وفديين وسعديين.

ويروى زكى مبارك واقعة طريفة. فقد ذهبت أم كلثوم يوما للغناء فى بغداد (أظن عام ١٩٣٢) وكان الشاعر العراقى المعروف الأستاذ محمد باقر الشبيبى مفتونا بأغاريد أم كلثوم. ولم يكن فى ذلك متفردا. فربما جاز القول ـ والعهدة على زكى مبارك وعلىَّ أيضا ـ أن أم كلثوم قد شغلت جميع الشعراء فى العراق. وعلى عهدتى أيضا أن أم كلثوم قد حظيت بإعجاب العراقيين بأكثر مما حظيت بإعجاب فى باقى الأقطار العربية. فلما جاءت إلى بغداد أقيم لها حفل تكريم شارك فيها الأستاذ الشبيبى بإلقاء قصيدة عصماء. لكن الأستاذ الشبيبى كان وفدي الهوى! وكان جزءا من الانشقاق الذى حدث فى الحزب حينئذ وخرج على أثره عدد من القياديين فيه. فتوجع الشاعر لذلك وضم إلي قصيدته أبياتا حول هذا الحدث الذى وصفه بالحادثة الكبرى!.

آه لو عرفت «الكنانة» قدرها. الشجى يبعث الشجى!

أذكر أن عبدالحليم حافظ ونجاة الصغيرة قدموا يوما إلى بغداد لإحياء حفلات. ويومها وجدت نفسى بحكم اتصال عملى بتنظيم هذا الحفل أهم وأخطر الناس شأنا فى بغداد. فقد انهالت علىَّ المكالمات من كبار المسئولين للحصول على تذكرة. يومها شعرت أنى ربما أهم من عبدالحليم حافظ نفسه. وبهذه المناسبة ولهذا الظرف تعرفت أنا الآخر على ليلى، وتماما كزكى مبارك صرت بها متيما. لكن ليلاى لم تكن مريضة بل كانت بصحة جيدة أما أنا فقد صرت مريضا دون أن أجد الطبيب المداويا.

الشجى يبعث الشجى.. ذهبت فى هذا اليوم إلى نادى العلوية الذى هو نظير لنادى الجزيرة. أنشأه الانجليز وكان وقفا عليهم والطبقة الراقية وسمح للدبلوماسيين بالإنضمام إليه.

هناك قابلت أسرتها وكانت فى صحبتهم. وكان لهم ذات المطلب.. تذكرة لحفل حليم! وكانت إجابتى «تكرم سيدى» بلهجة بغدادية. وكانت هذه البداية لحديث طويل تشعب واستغرق السهرة حتى ضاع علىَّ وعليهم حضور الحفل. ووعدتهم بتذاكر لحفل اليوم التالى وأوفيت بالوعد.

لم ألتق بها أبدا على انفراد. كان اللقاء دائما يتم فى حضور أسرتها بالنادى أو بمنزلهم. لكنها عرفت رقم تليفونى. وأقطع بأنى لم أنعم ـ لا قبلها ولا بعدها ـ بسماع صوت أعذب عبر التليفون من صوتها. ومن هنا نظمت هى قصيدة

في وداعي جعلت عنوانها «لقاء عبر الأثير» مازلت أحفظ بعض أبياتها، فليلاى كانت شاعرة رغم أن سنها لم يكن قد تجاوز الثامنة عشرة.

كان هناك فارق في السن لا يسمح بأكثر من الحب القدرى. وكنت جزعا لأن الأيام تجرى مسرعة في اتجاه موعد رحيلي النهائي عن بغداد.

وكما رحل زكى مبارك عن بغداد جزعا رحلت أنا الآخر وكلي حزن وأسف.

وتماما كزكى مبارك اتبعت طريق العودة رغم أنى لم أكن طبعا قد قرأت كتابه عن ليلى ولا وصف الطريق الذى سلكه. في زمانه ـ أيام ليتها تعود ـ كان ميسرا أن تغادر بغداد بالسيارة إلي دمشق ـ وقد قطعها في يومين ـ ومنها إلى عمان ومن عمان إلي القدس، ومن القدس أخذ القطار الذى سار به وحمله حتى محطة مصر! هكذا بكل بساطة وبدون تأشيرات دخول وخروج.

سلكت ذات الطريق ولكن بسيارتى إلى عمان ثم إلى القدس ومنها إلي دمشق ثم إلى بيروت وبالباخرة إلي الاسكندرية ولكنى على زمانى احتجت إلى تأشيرات دخول وخروج مع مايلزم من سؤال وجواب وبحث وتقصى وتفتيش للحقائب وحتى لأفكارى!

الشجى يبعث الشجى.......

كان لليلاى أخ أكبر اسمه مهند وأخ أصغر اسمه زياد. وبعد بضع سنين عدت إلى بغداد ولكن في وظيفة أكبر. وعدت مرة أخرى إلي عضوية نادى العلوية.

ويوما قال لى موظف الاستقبال أن لى خطابا عندهم مضى عليه أسبوعا فتسلمته. وإذا به بطاقة دعوة إلي حفل زواج مهند الذى سيقام في نادى المحامين يوم كذا... الساعة كذا.... لا أستطيع حتي الآن أن أصف مشاعرى في هذه اللحظة. وترددت في الذهاب لكنى في النهاية ذهبت. ولست أريد أن أخوض في السياسة. المهم أنى انصرفت بعد دقائق من دخولي الحفل حفاظا على الذين استقبلونى وقابلتهم بالأحضان..

الشجى يبعث الشجى....

ترى ما حال ليلى... ما حال أولادها إن لم يكن أحفادها. وزياد ومهند. ترى ما حال أولادهم. هل منهم مريض لا يجد الدواء وبلدهم تحت الحصار. تري كم ليلى مريضة الآن في العراق ولا تجد الغذاء ولا الدواء!!

الشجى يبعث الشجى...

تركت كتاب زكى مبارك بين يدى.. وطافت بخيالى ذكريات بغداد.. وتنقلت مرة أخرى في الشوارع وزرت كل دربونة وقابلت كل صديق.. وبينما أنا على هذا الحال سمعت صوت المؤذن يؤذن.. حى على الصلاة حى على العمل... آه جاء الفجر.. وعن قريب ستشرق الشمس..

وطويت الكتاب. وأغمضت عينى ورحت في سبات عميق...



صلاة المائدة

الفنان الأمريكى المعاصر

نورمان روكويل

وفن اللوحة الصحفية

بقلم : محمود بقشيش



ترخيص بالزواج

قد تعتاد القبح، واللامبالاه، واللا إتقان، ويستدرجك هذا الاعتياد إلى حالة من البلادة ، لا تكتشف معها قبح ماترى، إلى أن تصادفك مصادفة، قد تكون هيِّنة، فتفاجأ بعدها بأنك أفقت إفاقة كاملة، ولم تعد تحتمل أن تهان إنسانيتك بأكثر مما احتملت !

وهذا بالضبط ما حدث معى، عندما وقع فى يدى كتاب الناقد الأمريكى «كريستوفر فينش» "Christopher Finch" المكرس لحياة وفن الرسام الأمريكى «نورمان روكويل» "Norman Rockwell" أشهر رسامى الأغلفة فى القرن العشرين. ضم

نورمان روكويل وفن اللوحة الصحفية ●●

الكتاب ٦٥٩ رسماً ، منها ١٢٩ لوحة بالألوان ، نشرت على غلاف مجلة "The satur-day Evening Post" ، منذ سنة ١٩١٦ حتى وفاته سنة ١٩٧٨ . وعلى الرغم من أن «روكويل» معروف فى مصر لدى البعض من غير المتخصصين فى الفن - ربما بعد اللوحة الشهيرة التى رسمها لعبد الناصر على غلاف الـ "Post" فى مايو سنة ١٩٦٣ فقد كان للكم الهائل من اللوحات والرسوم المنشورة بالكتاب أثرها فى ايقاظى على حقيقة أن الغالبية العظمى من أغلفة مجلاتنا تجافى الفن، وتزهد فى الذوق السليم، وتنفر من الاتقان، وتغازل السوقية، وأدهشنى.. أنى لم أحتج، من قبل، على ذلك !

ولد «نورمان روكويل» بمدينة «نيويورك» سنة ١٨٩٤، وكان جده لأمه رساماً انجليزيا يدعى «توماس هل» "Thomas Hill" هاجر الى الولايات المتحدة الامريكية بعد الحرب الاهلية، وكان يأمل أن يفتتح مرسماً لرسم وجوه علية القوم ، غير أنه تخلى عن مشروعه، ولم يجد مناصاً من التخصص فى رسم الحيوانات . وكان من الطبيعى أن يتأثر الحفيد برسوم جده، وكانت تتسم بالدقة ، والاتقان . على الرغم من أصوله الانجليزية، فإن رسومه تكشف عن انحياز، لا لبس فيه إلى رؤية رجل الشارع الأمريكى، أعنى بذلك، الاحتفال بهموم الحياة اليومية للمواطن الامريكى والحرص على وضوح الفكرة، والالتزام بأسلوب واقعى ، مفعم بالدعابة الناقدة. وكانت أسرة «روكويل» متدينة، رحبت بالتحاقه بجوقة المرتلين فى كنيسة القديس لوقا، وبعدها كاتدرائية القديس «جون». وكان ميالاً ايضا، منذ صباه الى الفن، فالتحق بمدرسة "Chase" للفنون الجميلة والتطبيقية، بعدها التحق بمدرسة الاكاديمية الأهلية، ويقال إنه كان أكثر التلاميذ تفوقاً فى نيويورك، ورغم ذلك فقد كان يمارس أعمالاً متنوعة، منها مثلاً، أنه عمل نادلاً فى مطعم للاطفال دون أن يكون هناك داع اقتصادى ملح. فى سنة ١٩١٢ تلقى أول تكليف له برسم كروت معايدة، وفى سن السادسة عشرة رسم كتابه الأول "Tell me why stories" وفى سن التاسعة عشرة أصبح مديراً فنياً كما رسم العديد من كتب الاطفال والصبية سنة ١٩١٣ رسم مائة رسم توضيحى لكتاب عن الكشافة، كما رسم العديد من

كتب الاطفال والصبية الامريكيين. ويمكن أن نضيف - مادمنا فى سياق سيرته الذاتية - إنه فى عمره المديد (٨٤ سنة) تزوج ثلاث مرات. انفصلت عنه الأولى وافترق عن زوجته الثانية بسبب وفاتها سنة ١٩٥٩، وافترق عن زوجته الثالثه بموته هو شخصياً سنة ١٩٧٨، وعلى الرغم من رتابة حياته، نسبياً فقد وقعت فى حياته هزات قليلة، منها أن مرسمه قد أتت عليه النيران سنة ١٩٤٣ فلم توقفه الكارثة عن مواصلة الابداع، كما قام بمغامرة فى أعقاب إعلان الولايات المتحدة الحرب على اليابان، بأن حاول الالتحاق بالبحرية، ونجح فى أن يصبح مراسلاً حربياً لمجلة "Post".

اراؤه في الفن الحديث، وفنه

جاءت بداية شهرته مع أول غلاف لمجلة "Post" نشر فى ٢٠ مايو سنة ١٩١٦، وكان وقتها فى الثانية والعشرين من عمره، كشفت اللوحة عن براعة فى الرسم الوصفى الدقيق، والتعبير اللماح. والميل الى المفارقات الناقده . وتلك ملامح ظل متمسكاً بها حتى النهاية. وخصصت المجلة فى عددها الصادر فى ١٣ فبراير سنة ١٩٦٠ ملفاً تحدث فيه «روكويل» عن سيرته الذاتية والابداعية ، غير أنه ، للأسف لم يتح لى الاطلاع على ذلك العدد، ورغم ذلك فإن لوحة الغلاف التى رسمها عن نفسه توحى بمنابعه الفنية، وانحيازاته الاسلوبية. واللوحة فى الاصل ، شأن لوحات أغلفته، مرسومة بالألوان الزيتية، وهى بعنوان : صورة شخصية من ثلاث زوايا . وقد أتاحت له المرآة أن يرسم نفسه من زاويتين متعاكستين، أو متكاملتين. أما الوجه الثالث الذى نقله عن صورته فى المرآة. فإنه يختلف كل الاختلاف مع الاصل. وكأنه يريد، بهذا الاختلاف أن يثبت المسافة الفارقة، والضرورية، بين الفن والواقع، فعلى الرغم من التزامه ، شبه الحرفى بالأصل الواقعى، فقد قام بتصفيته واختار من عناصره مارآه جديراً بأن يجسد تجسيدا ثلاثى الأبعاد، وترك مارآه ضرورياً لكى يكون فضاءً أبيض بياضاً صريحاً حتى يتيح للعناصر النقيضة المجسدة حضوراً مكثفاً. فى جانب من جوانب «التوال» ألصق أربعة وجوه تشير الى منابعه الاسلوبية. كان أكبرها صورة لوجه الرسام العظيم «رمبرانت» تليها فى الأهمية صورة رسام النهضة الالمانية «دورر» ثم لوحة تنتسب الى الأسلوب التكعيبى ، تليها صورة «فان جوخ» وكأنه يحيى بهذا

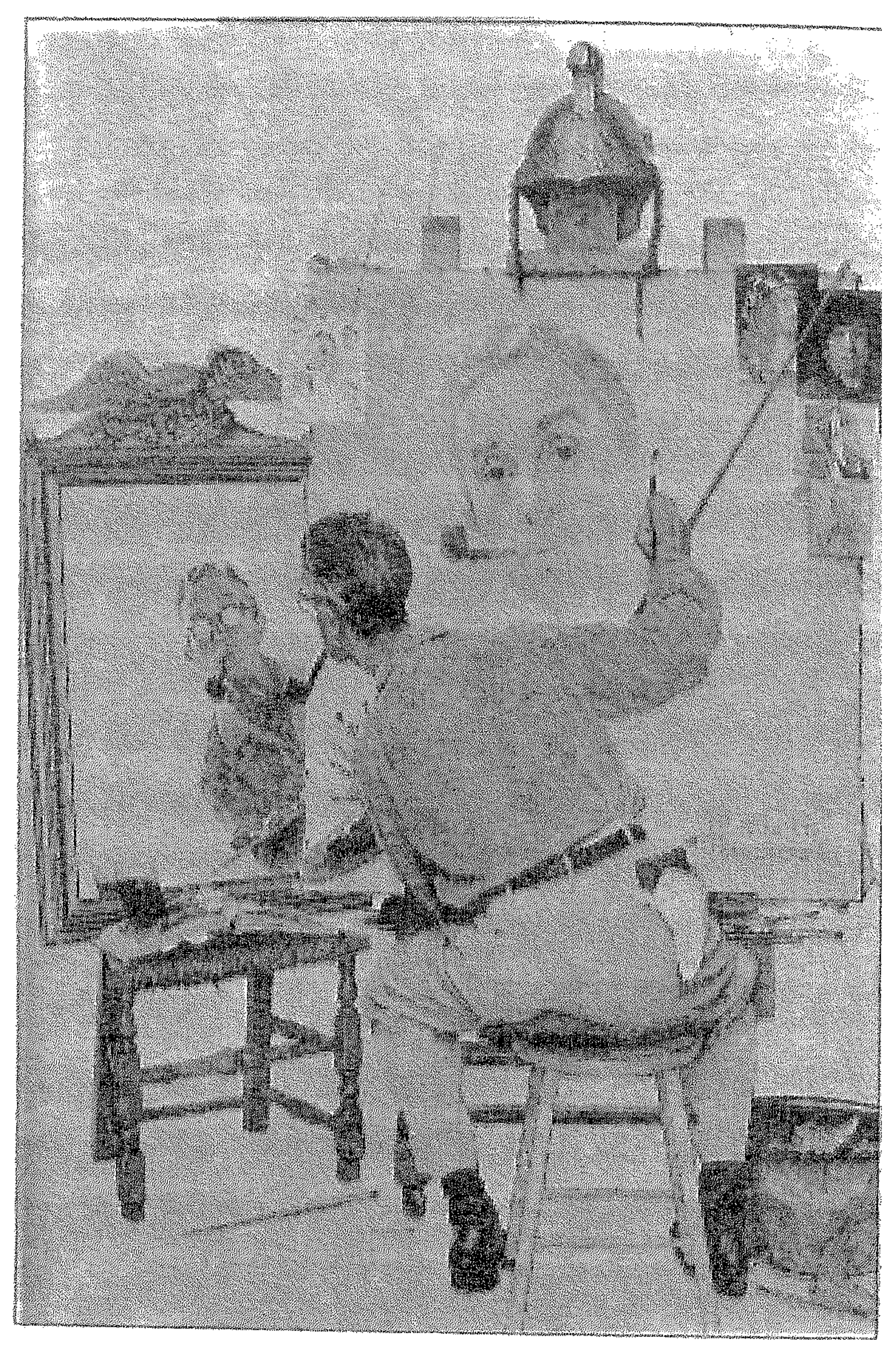
نورمان روكويل وفن اللوحة الصحفية ●●

الاختيار ، الدقة والانفعال العاطفي، والفكر المتجدد»، ولقد ظهرت اثار أسلوب «رمبرانت» في عدد من لوحاته أهمها لوحة بعنوان : «نورمان روكويل في زيارة الى طبيب القرية » نشرت على غلاف مجلته في ابريل سنة ١٩٤٧ ، لوحة «الترخيص بالزواج» سنة ١٩٥٥، ولوحة «صالون الحلاقة» سنة ١٩٥٠ ويقوم عنصر «الضوء» في تلك اللوحات بنفس الدور الذي كان يقوم به في لوحات «رمبرانت» من تركيز على المحاور الرئيسية في التكوين.. الى اسباغ درجة من درجات الإبهام الشعرى، وخلق «دراما » باصطدام الضوء المباغت بمساحات العتمة الممتدة، وإمتاع العين بالاشكال الفارقة في الضوء والاشكال الغارقة في الظل ومادام قد وضع صورة «دورر» على لوحته فالارجح أنه أفتتن بدقته، وهي على كل حال ، أحد معالم فن «روكويل». وتقوم اللوحات على مفارقات ذكية، ففي لوحة «صالون الحلاقة» يختار لحظة خاصة، هي لحظة الانتهاء من العمل، ويغرق فضاء أو مسرح «تعب أكل العيش» في درجات من العتمة والظلال. ويفاجئنا في غرفة بعيدة ، بصفعة ضوئية تتناقض تناقضاً حاداً مع فضاء القاعة المعتمة المليئة بالتفاصيل والنفايات يظهر لنا من تلك القاعة ثلاثة اشخاص ، يبدو من هيئتهم أنهم يعيشون لحظات من المتعة البريئة مع أدواتهم الموسيقية.

لقد استطاع «روكويل» برباعية : «الضوء وفعل العزف»، والظلال الكثيفة والسكون» أن يكثف ايحاءات أوسع من أن تلم بها الكلمات ، وأعمق من أن تتبع نصاً مكتوباً في ذات الوقت .

أما أراؤه في الفن الحديث، فتمثلها خير تمثيل لوحة «القوميسير» التى نشرت في ١٣ يناير سنة ١٩٦٢ . في اللوحة يوجه سهامه النقدية علي أسلوب تجريدى من أساليب الفن الحديث وهو أسلوب المصور الامريكي «جاكسون بولوك» المسمى "Action painting" ويحاول في هذه اللوحة استخدام استعارة رمزية يمكن وصفها بتعبير لوحة داخل لوحة للإيهام بأن بعض مانراه ينتمى الى واقع فعلي وبعض مانراه خيالي. تضم لوحة «قوميسير» لوحتين، متعارضتين في الأسلوب، إحداهما يريد لنا «روكويل» أن

صورة شخصية ثلاثية

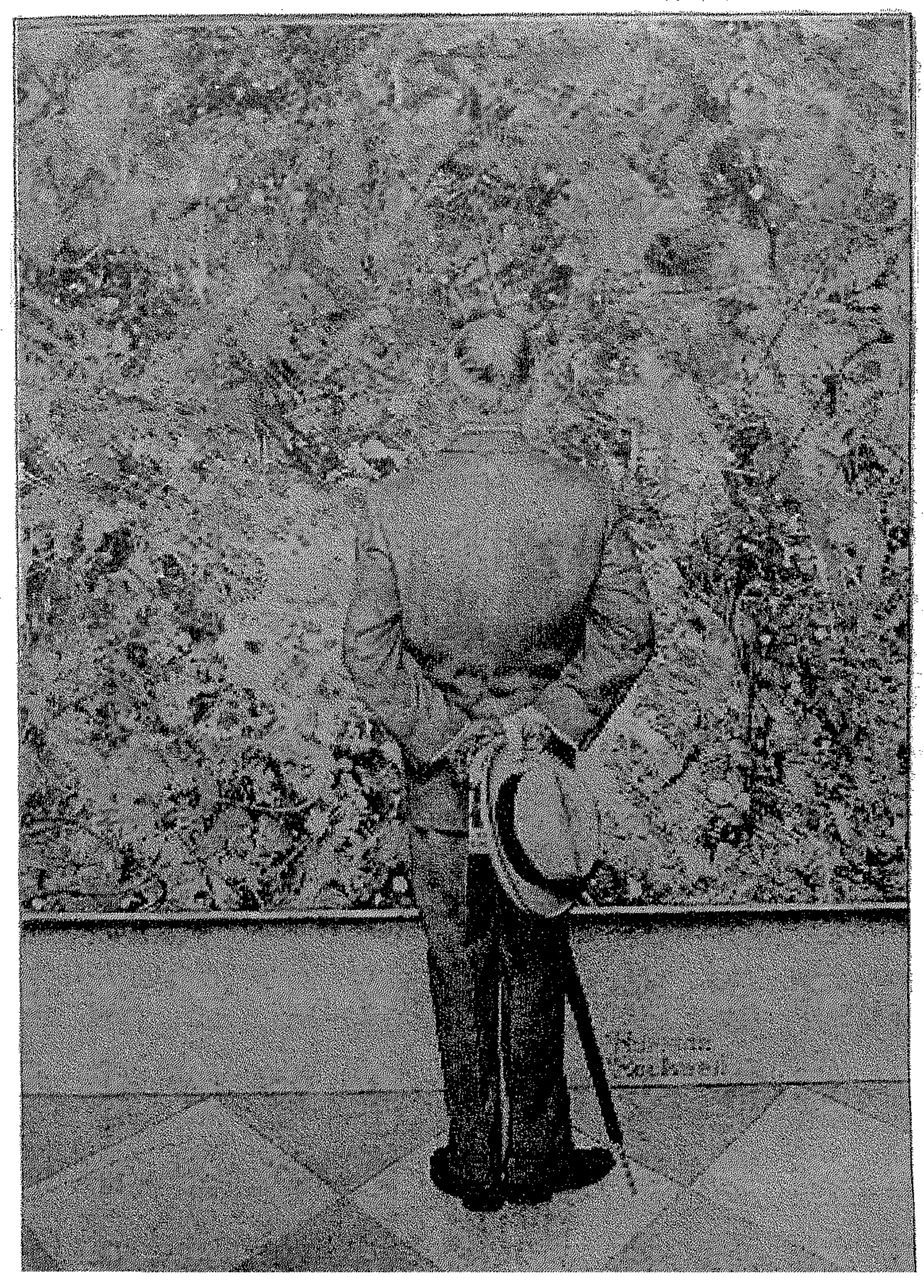


نتعاطف معها، وأخرى يريد لنا أن ندينها ، أما التى ينحاز لها ويغرينا بمشاركته انحيازه فأسلوبها واقعي، والأخرى تجريدى ، يظهر فى المستوى الأول، ويحتل المحور الرئيسى لمجمل المسطح الملون ، مشاهد يقف فى انتباه متأملاً اللوحة المدانة، والغارقة فى فوضى من الألوان. ويبدو زائر المعرض هذا فى وقفته الجادة ، صورة منا نحن المشاهدين. وهو بوقفته تلك يدعونا الى الدخول معه الى ذلك العالم الغريب، وعقد المقارنة بين عالم اللوحة العبثى، وبين العالم الواقعى، المنضبط الواضح، و إذا كان هذا رأى «روكويل» فى أسلوب من أساليب الفن الحديث ، فإنه لايدين كل أساليب الفن على إطلاقها، تكشف عن ذلك لوحة له لمجلة «لوك» نشرت فى ١١ يناير ١٩٦٦، يبدى فيها تعاطفه مع تكعيبية «بيكاسو» ولم يعترف بإعجابه فى الستينات كما يشير تاريخ اللوحة ، بل إنه أعلن هذا الإعجاب بعد رحلته الأولى الى «باريس» سنة ١٩٢٣، وترجم إعجابه ببعض تيارات الفن الحداثى فى عدد من الأغلفة ، كان لها أكبر الأثر فى فزع هيئة تحرير المجلة مما جعله يعجل بالتراجع عن محاولات التحديث ، وإن لم يتراجع عن إبداء الرأى فيما يحيط به من أساليب فنية، وأحداث اجتماعية، وسياسية ، فى الحياة الأمريكية والعالمية. يعلق عليها بما يكشف عن وعى عميق، وذكاء، وحساسية، وميل الى المداعبة الكاشفة. ولقد عاب عليه بعض النقاد حرصه على الاستعانة بالصور الضوئية، والواقع أن لوحاته تؤكد أن تلك الصور تمثل بالنسبة له ذاكرة، ومرجعاً مساعداً ، ومثيراً جمالياً وتعبيرياً وليس فى هذا عيب. وما أكثر المبدعين الكبار الذين استعانوا بالصور الضوئية على هذا النحو ، منهم على سبيل المثال، «أوجين ديلاكروا» و «إدجار ديجا». وكان من المستحيل بالنسبة لـ «روكويل» أو غيره أن ينفذ بعض لوحاته بدون الاستعانة بمرجعية الصور الضوئية ، أمثال لوحاته «كل حسب ضميره» سنة ١٩٤٣، صلاة المائدة سنة ١٩٥١، صورة شخصية ثلاثية سنة ١٩٦٠، وزن الجوكر سنة ١٩٥٨، القوميسير سنة ١٩٦٢، نادى الجامعة سنة ١٩٦٠ .

يحتفل «روكويل» بمسرح أحداث كل لوحة، وتحتل الأبنية المعمارية ركيزة أساسية فى ذلك المسرح، وتكون العمارة ذريعة لرسم جغرافية المكان ، بما يفيض أحيانا عن حاجة الحدث المحورى . وإذا كان «فيرمير» يحتفل بالعمارة الداخلية فإن «روكويل» يلقى بنفسه ، فى معظم الأعمال ، فى مشاهد الشوارع، والعمارة من الخارج ، ولا يغلق على نفسه أبوابها الداخلية إلا فى القليل جداً من اللوحات، والتى سبق الإشارة اليها. فى لوحة «نادى الجامعة» اختار جداراً معماريا عتيقاً، تتوسطه نافذة شامخة تليق برجال علم. ولم يتوقف عند إحاطة العلماء بهذا المبنى الوقور ، بل أراد أن يمهد بتلك الفخامة ، وذلك الجلال المعمارى الطريق الى طرفه فاضحة ، عرى بها وقار العلماء .. عندما هز وقارهم، ودفع الى وجوههم بفضول سعيد، وسمر عيونهم على اتفاق بين بحار شاب ومومس يقفان أسفل نافذتهم. ويواصل الإمساك بالمتناقضات في لوحة بعنوان «ضبط عجلة السيارة» فى قمة اللوحة ، وهى فى ذات الوقت قمة ربوة ، ينهض أو يتكيء عليها كوخ «مهلهل» يجلس صاحبه في استرخاء محاطاً بممتلكاته الهزيلة : بضع قطع من ملابس داخلية قديمة، وبضع عنزات ، ويافطة مكتوب عليها «ممنوع التعدى» ويتطلع فى شماته الى قاع اللوحة، حيث توجد فتاتان جميلتان ، تنبطح إحداهما أرضاً لتستبدل إحدى عجلات سيارتهما بأخرى . اللوحة انقلابية ، فمن يحتل قمة المجتمع يأتى موضعه فى اللوحة فى القاع، ومن يعيش على هامش المجتمع يحتل قمة اللوحة وليس بين بشر اللوحة إلا النفور والشماتة والمهانة. إن «روكويل» ليس اشتراكيا بالطبع ورغم ذلك فقد نجح بحسه الانسانى الصادق أن يكتشف أن مجتمع الطبقات لايفرز إلا الحقد والعداء. وفى لوحة «قطار الضواحى»يكشف عن تناقض آخر، بين الزحام والعجلة بين المسافرين أثناء انتظارهم لقطار لا نراه ، وبين مشهد خلفى يخلو إلا من شبح انسان واحد، يحيطه زحام من السيارات الخاصة. وتعبر اللوحة عما يصنعه الزحام فى سلوكيات الناس .

الفتاة والمرآة

شغلت «المرآة» حيزاً لافتاً فى فن التصوير ، وأعانت المبدعين على اكتشاف البعد الرابع كما ألهمت بعضهم بكشوف أسلوبية جديدة مثل «التكعيبية». وإذا كانت المرآة قد



ارتبطت بالبحث عن البعد المخفى ، فقد ارتبطت فى ذات الوقت بالمرآة ، وكان من الطبيعى أن تحتل تلك الثنائية ركيزة محورية عند كثير من المبدعين ، من أهمهم :

- المصور الفلمنكي «جان فان إيك» (١٣٧٠ - ١٤٤٠) ولوحته : بورتريه أرنولفينى وعروسه .

- المصور الأسبانى «فيلاسكيز» (١٥٩٩ - ١٦٦٠) ورائعته «وصيفات الشرف» .

- المصور الفرنسي أنجر (١٧٨٠ - ١٨٦٧) ولوحته «أمام المرآة»

- المصور الدنمركى «اكرسبرج» "Eckersberge" (١٧٨٣ - ١٨٥٢) ولوحته «سيدة فى المرآة» .

المصور الاسبانى «بيكاسو» (١٨٨١ - ١٩٧٣) وسلسلة لوحاته التى تضم المرآة والمرأة .

وانضم اليهم «نورمان روكويل» بلوحته «الفتاة والمرآة» التى نشرت فى ٦ مارس سنة ١٩٥٤ ، وتعد هذه اللوحة من أرق لوحاته، وهى تمثل صبية صغيرة، بقميص نوم شقيقتها - على الارجح - وتظهر صورة الممثلة الأمريكية الفاتنة « جين رسل» على فخذها، تحيطها أدوات التجميل ، بينما ظهرت عروستها ملقاة فى إهمال على الأرض. تتطلع الصغيرة الى وجهها الرقيق فى المرآة. وتقوم المرآة بدورها المزدوج التقليدى، وهو الإيحاء بأننا أمام عالمين: عالم الواقع الذى نشاهد فيه الفتاة من الخلف ، وعالم الخيال، أو الصورة المنعكسة على سطح المرآة . ولأن «روكويل» لا يريد لنا فى هذه اللوحة أن نشتت انتباهنا، يختلف مع نفسه قليلاً ، ويلقى التفاصيل غير الضرورية ، باغراقها فى حياد الدرجات الداكنة. وعلى الرغم من قدرات «روكويل» الهائلة فى متابعة درجات النور والظل وعلى الرغم من وعيه بأن درجات الصورة المنعكسة تظهر فى التصوير الضوئى مغايرة للأصل ، فقد تسامح مع هذه الحقيقة لكى يحقق وحدة اتصال بينهما، وقد تحقق الاتصال بالفعل بين الفتاة / الأصل، والفتاة / الصورة بواسطة القميص الأبيض المحلى بالدانتيلا ☐

حوار
مع
الصمت

هل له أن يكلم
ورد الفصول الأخيرة
عن موعد لم يحن ؟
هل له أن يواعد ..
هذا السحاب المفارق
عند الغروب الذى
يتراقص
وسط المحن ؟
هل له أن يلوذ بخيمته
ليكلم أحزانه
ويقلب أوراقه ..
بين أيدى الزمن ؟

***

وحده يكتب الآن أقداره
ويؤلف أوتاره
كى يؤاخى الذى كان
بكل الذى لم يكن
وحده مرتهن
بين أيدى قضاة
غُفاة
وجند عُتاة
وصخر يسد مسالكه..

وشراك تحاك
وذكرى وطن

***

وحده يتحسس بين
ثنايا لياليه
ما قد تبقى له ...
من هزائم تحمل بعض
النياشين
يوقد بعض الشموع
لكى يتلالأ
عرس الشجن

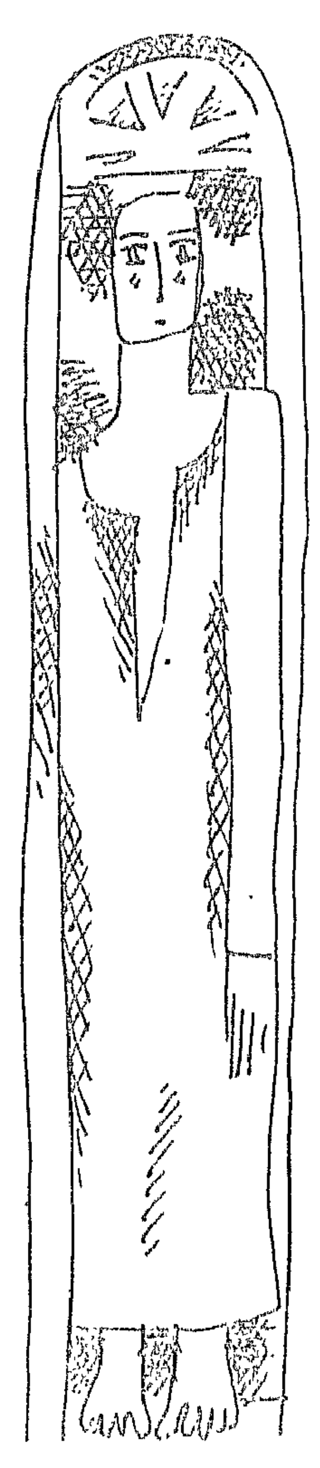
***

أي ريح تحاوره الآن
تهتز أوراقه
فى الجذوع القديمة
يصهل فى دمه الشوق
يهفو لإغراء هذى
الغصون
النديه
لاتستجيب لإغرائه
تتبرأ منه الزهور
التى تتماحين

شعر : محمد إبراهيم أبو سنة

تمضي ملوحة بالوداع
فجأة يتذكرهم
أجمعين
يتذكر أحبابه
لم يعودوا هنا
لم يعد تحت هذا الجدار
الذي يتداعى
سوى ومضة من شعاع
تشير إلى آخر
الضوء
أول الليل
مُلك مضاع
وحده يتلفت
لا ظل يبقى يجاوره
ليس إلا الغبار
الذى يتخلف بعد
رحيل الجياد الأخيرة
لاشئ إلا نداء ملائكة
تضحك الآن راحلة
فى ثنايا السحب
صوت ناى بعيد
ومركبة تقترب

الرماد الذى صار
ذكرى لهب
ينثر الآن أحلامه
فى مرايا الذهب
إنه يتلفت ..
يرقب هذا الفضاء
المقنع بالصمت
يوقظ فى قلبه صورا
للوجوه التى تألف الآن
هذا الغياب
أى باب
يكتم الآن أسراره
يرفع الآن أسواره
يجهل القلب أغواره
يحتمى بالحجاب
أى باب
داخل فيه هذا السحاب
خارج منه هذا السحاب
قائم حوله.
كل هذا العذاب
أى باب
أى باب





«عليا .. حائرة»

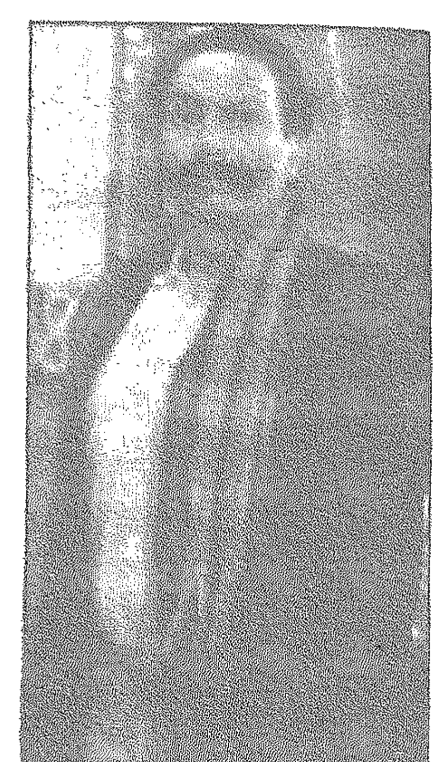
السينما بين فقر الفكر وصمت القصر

فيلم تونسي يفوز ضمن احسن عشرة افلام ١٩٩٤

بقلم : مصطفى درويش

نظرة طائرة علي أفلامنا التي جري عرضها فيما بين العيدين الصغير والكبير ، تكفي لاستخلاص نتيجة شديدة المرارة ، خلاصتها أن السينما عندنا تعاني من فقر في الفكر، قد يكون له آثار بعيدة المدى .

فباستثناء فيلم عادل إمام الأخير «بخيت وعديلة» المأخوذ عن سيناريو مبتكر من تأليف لينين الرملي ، تساوت جميع تلك الأفلام في الانتساب إما الى سينما مفرطة في الغباء ، وإما إلى سينما أخرى مسرفة في الادعاء .



عادل إمام في فيلم : بخيت وعديلة

وفقر الفكر هذا ، لابد ، فيما او كتب له الاستمرار أن يؤدى فى مستقبل ليس ببعيد الى مزيد من التآكل ، بل ةل ، الاضمحلال ، الذى تبدو ارهاصاته فى ذلك الانحدار المذهل الذى أصاب كم الانتاج السينمائى السنوى للافلام الروائية الطويلة فيما بين سنتى ٩٣ و١٩٩٤ بحيث تقلص عددها من ستة وسبعين الى اثنين وعشرين فيلما .

ومن المؤكد أن تقلص الانتاج على هذا الوجه خلال سنة واحدة لا تزيد الى الثلث، وربما الى أقل من ذلك بقليل ، أمر غير مسبوق ، يروّع بما قد يترتب عليه من آثار بعيدة ، خطيرة ، ليس الى محوها من سبيل .

سؤال وجواب

ولمن يشاء أن يسأل عن الأسباب التى انتهت بالسينما عندنا فقيرة الفكر، منحدرة في كم الانتاج بشكل منقطع النظير مثير لاكثر التوقعات يأسا .

فى حين أنها فى بلاد عربية أخرى حظها من إنتاج الأفلام أقل من حظنا بكثير ، لا تعانى من مثل هذا الفقر فى الفكر .

ولعل السينما التونسية ، ولاسيما فيلم «صمت القصر» المخرجة مفيدة تلاتلى ، خير مثل يضرب على هذا الاختلاف فتلك السينما انتاجها من الأفلام قليل ، اذا ما قيس بانتاج السينما عندنا .

وصمت القصر أول فيلم لتلك المخرجة، فقبله كان دورها فى الابداع السينمائي منحصرا ، منذ ١٩٧٢ ، فى التوليف .

ومع ذلك فـفيلمها الأول هذا ، لم يشترك فى أى مهرجان ، الا وخرج من مضمار المنافسة فيه متوجا بجائزة ، أحيانا تكون جائزته الكبرى ، كما حدث فى مهرجان قرطاج الأخير .

ولم يجر عرضه فى أى بلد ، إلا وأشاد به النقاد ، وآية ذلك اختياره من قبل ناقد مجلة تايم الامريكية ضمن أحسن عشرة أفلام ، عرضت خلال سنة ١٩٩٤ فى الولايات المتحدة .

ويكفى هنا ان اذكر أنه ليس بين هذه



عليا .. لحظة اكتشاف الحقيقة

الأفلام المختارة سوى فيلمين امريكيين هما «أدب رخيص» الفائز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان (١٩٩٤) ، والملك الاسد ، الفيلم الذى يقال عنه انه حقق أعلى ايرادات فى تاريخ السينما .

والغريب من أمر «صمت القصر» انه فيلم ذو طابع ميلودرامى ، يبدو ، فى ظاهره ، انه من نوع أفلام مخرج الفواجع حسن الامام .

اذن لماذا هذا التتويج له بالجوائز فى كل مهرجان ، وهذا الاستحسان له من قبل النقاد فى كل مكان ؟

سرّ النجاح

«صمت القصر» والحق يقال ، من الروائع النادرة التى تعرض لقضية تحرر نصف المجتمع الضعيف ، من منطلق أن المرأة رمز لحرية التعبير ، ولغيرها من سائر الحريات .

وهو يعرض لها ، لا بفصلها عن القضايا الأخرى التى تؤرق بال المجتمع ، وانما بربطها بتلك القضايا ، لاسيما ما كان منها متصلا بقضية التحرر من نير الاستعمار .

فأحداث الفيلم تدور فى تونس ،

والاستعمار الفرنسي يلفظ انفاسه الأخيرة، ومعه حكم البكوات .

وهى تبدأ «بعاليا» ، مطربة فاشلة ، مطالبة بالتخلص من الجنين الذى فى احشائها بالاجهاض ، وقد عادت الى قصر آخر بكوات تونس «سيدى على » ، حيث ولدت وترعرعت ، بعد عشر سنوات من هربها ، كى تقدم فروض العزاء الى «جينينا» فى وفاة زوجها سيد القصر .

الماضي المجهول

ومن مجلس العزاء ، تتوجه الى جناح الخدم فى القصر ، حيث كانت تعيش ، بحثا عن العجوز «خالتى هدى» المشرفة على ذلك الجناح أيام زمان .

وهنا تبدأ صاحبة الفيلم فى استرجاع ماضى «عاليا» ،فنعرف منه أنها ولدت فى نفس الليلة التى ولدت فيها سارة ابنة سى بشير ، شقيق سيد القصر .

وأن أمها «خديجة» خادمة جميلة ، صامتة ، لا تبوح باسم الأب الذى تسبب فى مجيئها الى الحياة الدنيا .

وان سيدة القصر «جينينا» امرأة عاقر ، لا تحمل «لعاليا» سوى الكراهية والاحتقار .

ومع ذلك ، فقد كانت ، وهى الخادمة المجهولة النسب ، طليقة ، تتحرك بحرية فى القصر ، حيث تنعم بمودة الجميع ، وبصداقة سارة .

ومع مرور الأيام ، تزدهر موهبتها الموسيقية ، ولكن سيدة القصر تحول بينها وبين العزف على آلة العود الذى تمتلكه سارة .

وشيئا فشيئا تشعر شعورا غامضا بأن سيد القصر أبوها .

وما اريد أن أفصل خياتها فى هذا القصر المنيف ، فذلك شىء لا يتسع له هذا الحديث .

خادمات ومحظيات

وعلى كل ، فما أن تقدمت السن بها ، حتى صبت إليها قلوب الرجال من أفراد أسرة سيد القصر .

وحتى انكشف لها دور امها الترفيهى لهؤلاء الرجال ، مع غيرها من الخادمات .

وتعيش الفتاة فى هذا كله ، محتملة أثقال مشاهدة سى بشير يغتصب أمها امامها دون حياء ، متألمة ، دون أن تستطيع أن تجهر بشىء أو تنكر شيئا .

وفى هذه الأثناء يشتد عود الحركة الوطنية ضد الاستعمار ، والأسرة الحاكمة لتعاونها مع المحتلين الفرنسيين .

وتلتقى «عاليا» بلطفى المدرس الشاب، والمثقف الوطنى ، المختبىء من مطاردة الشرطة داخل القصر ، عند خالتى هدى ، حيث تقيم .

وما هى الا مدة قصيرة ، حتى وقع حبه فى قلبها ، وهو حب انتهى بها الى الفرار معه من القصر ، سعيا الى تحرر ، كانت تراه مرتهنا بتحرر الوطن من الاستعمار .

ومع لطفى تعيش عشر سنوات ، تتصاعد فيها المشاكل ، وتزداد تعقيدا .

فهى حامل منه ، وهو يدفعها دفعا الى الاجهاض لماذا ؟

الحلال والحرام

لأنها مطربة ، علاوة على أنها ابنة حرام وهكذا تقف الضغوط الاجتماعية والعائلية حجر عثرة دون اتخاذ «عاليا» شريكة عمر فى الحلال .

إنه عاجز عن ممارسة الحياة ، تبعا لمثله الثورية أيام النضال من أجل الاستقلال .

أما هى ، فعندما تعود بعد هذا الغياب الطويل الى القصر ، حيث اخذت تسترجع حياتها فيه مع أمها التى اختطفها الموت نتيجة اجهاض ، تكتشف أنها برفضها أمها استنكارا منها اسلوكها المشين ، كانت مخطئة فى حق أم ، لا تملك من أمر نفسها شيئا .

كما نكتشف ان لطفى لم يفعل بثوريته شيئا من أجل تغيير حياتها ، بتحريرها من أسر العادات والتقاليد .

ومع اكتشاف هذه الحقيقة ، ينمحى الكثير من الاوهام .

لحظة الحقيقة

والآن ، ها هى ذى لأول مرة ، تجد نفسها متحررة ، غير خاضعة لإرادة غير اراداتها ، تفرض عليها ، دون رغبتها ، ما تشاء .

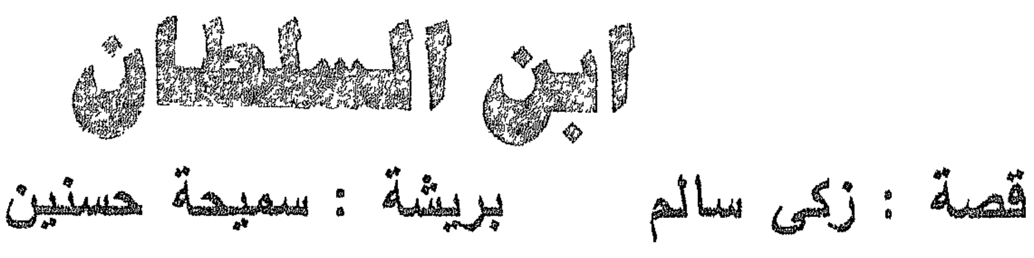
والفيلم يعرض لكل ذلك ، باسلوب شاعرى يغلب عليه الكلام بلغة العيون ، والاقتصاد فى التعبير بالحوار .

والحق أن قصر المخرجة ليس قصرا صامتا كما يوحى بذلك العنوان .

انه قصر ملئ بالشائعات ، يهمس بها فى الآذان .

قصر آيل للسقوط ، تحت وطأة الغدر والغيرة والاسرار .

فالخدم قلقون ، لا يهدأ لهم بال والسادة البكوات لا يشعرون بأى اطمئنان وكيف لهم أن يشعروا بالاطمئنان ، وهم جميعا سادة وخدما يسمعون دقات الاستقلال على الابواب ؟ ■



ابن السلطان

قصة : زكى سالم   بريشة : سميحة حسنين

قصة

ابن السلطان



الظلم والقهر .. الفقر والجوع .. الكبت واليأس .. بعض مكونات حارتنا التعيسة ... كل الكائنات المكتوب عليها الحياة فى حارتنا تعانى معاناة أليمة .. ولذلك فالمعاناة التى كان يقاسيها .. لم تكن غريبة علينا .. لكن العجب حقاً أن الذى يتعرض لكل ألوان الشقاء والعذاب والمهانة هو ابن السلطان !

والحقيقة أننى لا أستطيع أن أجزم انه حقاً ابن السلطان .. ولكن كل أهل الحارة يقولون عنه انه ابن السلطان .. وإذا كنت أشك أن يتعرض مثله لكل هذا الهوان .. إلا أننى عندما كنت أرى تعاليه على تفاهات الحياة وألمها أو أشاهد تصرفات تدل على خلقه وعلمه وحكمته كنت أكاد أقسم أنه حقا ابن السلطان ....

☆☆☆

لكن أين السلطان ؟ يبدو أن حكاية السلطان أعجب من قصة ابنه .. فللسلطان قصر شامخ يقع عند أحد أطراف الحارة .. ولذلك يبدو الأمر عجيباً للناظر إلى فخامة قصر السلطان وفقر أهل الحارة .

ومن المدهش أن أهل الحارة لم يروا السلطان ولا مرة واحدة .. وإن كانت هناك حكايات كثيرة تروى عن مقابلات حدثت فى الماضى البعيد مع بعض من اختارهم السلطان لمقابلته ...

وبالرغم من عدم رؤية أهل الحارة للسلطان إلا أن خشيته مستقرة فى أعماق القلوب وسطوته تتردد أصداؤها فى كل أرجاء الحارة .. ومن قديم يحيرنى تساؤل لا أجد له إجابة .. وهو كيف يترك هذا السلطان الذى لا راد لقضائه أهل الحارة يتقلبون بين الفقر والجهل والمرض ؟

ربما كان هذا التساؤل هو الذى دفعنى لمحاولة تتبع خطوات ابن السلطان فلاحظت انه كلما ضاقت به سبل الحياة ينطلق إلى قصر أبيه يتشبث بالسور العالى وهو ينادى على أبيه يسأله العفو والرحمة ويطلب منه السماح له بالدخول ودائما لايتلقى أى إجابة ...

وهذا دفعنى إلى تصور إن هذا الابن لابد أنه ارتكب جرماً عظيماً مما أغضب أبيه لدرجة جعلته يطرده من قصره وإذا كان هذا التصور صحيحاً فما هو هذا الذنب العظيم ؟

أتجهت الى أهل الحارة أسئلهم عما ارتكبه ابن السلطان فى حق أبيه .. تلقيت إجابات شتى .. إذ إن أهل

حارتنا يتميزون بقلة العلم وكثرة الكلام ...

فمنهم من قال لى .. أن ابن السلطان عصى أوامر أبيه .. والأب لايسمح لأحد فى مملكته أن يعصيه ولو كان ابنه بينما قال آخرون إن الابن أراد أن يقتل أباه ويستولى على الحكم لنفسه .. وهناك من قالوا أن هذا الابن ماهو إلا مجنون .. يظن نفسه ابن السلطان بينما السلطان لم ينجب أصلاً ...

وفى بحثى فوجئت بمن يؤكدون لى أن الحكاية من أولها إلى آخرها مجرد أسطورة من أساطير حارتنا فالقصر ما هو إلا بناء قديم .. وهذا السلطان لا وجود له إلا فى أذهان أهل الحارة .. فلو كان هذا السلطان موجوداً لما سمح بكل ألوان الظلم والذل والشقاء لرعيته التعساء ....

الأمر محير .. وسهام الشك عديدة ....

☆☆☆

فى إحدى ليالى الحيرة وقسوة الشتاء تشتد .. بينما الحياة تعتصر بعنف كل الاحياء وفى لحظة من لحظات اليأس القاتل .. انطلق ابن السلطان إلى قصر أبيه تتبعته وأنا متأكد أننى سأرى شيئا غير عادى .. رأيته يضع يديه على باب القصر وهو ينادى على أبيه يسأله الصفح والمغفرة وكالعادة لم يتلق أى إجابة ...

وفجأة .. انهمر المطر بقوة شديدة واشتد الصقيع .. تساقطت الثلوج .. انفجر الرعد والبرق فشعرت بالخوف يسرى فى كل كيانى ...

الوقوف فى هذا الجو انتحار .. وهو لايزال فى مكانه .. وتتعالى من هناك صرخاته .. ياأبتى أغفر لى ياأبتى سامحنى .. ياأبتى إذا لم ترحمنى أنت .. فمن يرحمنى .. وإذا لم تقبلنى أنت فمن يقبلنى .. ياأبتى لن أذهب من هنا حتى تفتح لى بابك أو أموت أمامك .. ياأبتى سيقول الناس أنك تركت أبنك يموت واقفاً على بابك ولم تسمح له بدخول قصر أبيه ....

ياأبتى إذا كان هذا حكمك .. فلا مفر أمامى من قبول قضائك ولكن إذا لم تسامحنى حياً .. فلا أقل من أن تغفر لى ميتاً ....

خوفى أشعرنى أننى سأموت معه .. تركته مسرعاً دون أن أرى كيف ستكون النهاية ...

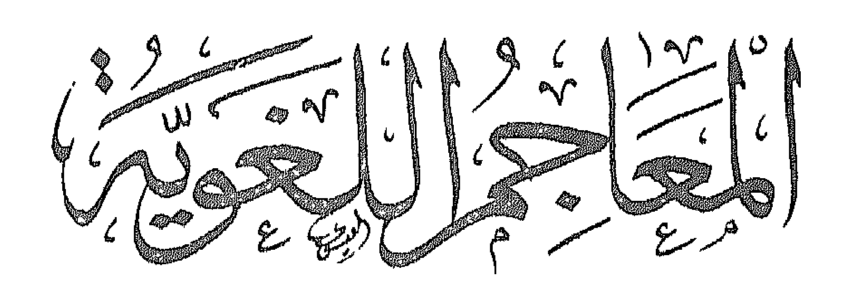
☆☆☆

عدت فى الصباح ابحث عن جثته فلم أجد شيئاً .. بحثت عنه فى كل مكان فلم أجده ولم يره أحد ....

بسرعة تعددت واختلفت الحكايات عن موت ابن السلطان فهناك من قالوا أن السلطان تركه حتى مات .. ثم أرسل من أخذ جثته ليدفن فى قصر أبيه .

وهناك من قال أن أباه لن يغفر له أبداً لذلك تركه ليموت .. وجعل جثته طعاماً لدواب الأرض ...

بينما آخرون أقسموا أن باب القصر قد فتح له وأنه دخل إلى جوار أبيه وأنه سيعود مرة أخرى ليملأ الحارة عدلاً وسلاماً .



والهجوم الذى لا ينتهى

بقلم : د.محمود الطناحى

كتب أستاذنا الكبير الدكتور شكرى محمد عياد ، فى عدد «المصور» ١٧ من مارس الماضى كلمة جعل عنوانها «عاشق العربية» حيا فيها شيخنا أبا فهر محمود محمد شاكر ، وإذا اجتمع للكلمة شرف الكاتب وشرف المكتوب إليه كانت ذخيرة تحفظ وتصان ، وأيضا فإن الكاتب الجاد يفتح أمام قارئه أبوابا من النظر، ويستخرج منه ألوانا من الفكر كانت دفينة لولا إثارة هذا الكاتب الجاد.

وهكذا عودنا ذلك الأستاذ الجليل : يمتعنا بما يكتب ، ثم يمد لنا من حبال الفكر والبيان ، ويصلنا بأسبابه ، فنمضى معه موافقين أو مخالفين، والكاتب العظيم لا يحفل كثيرا بموافقة أو مخالفة، فحسبه أنه يحرك الساكن ، ويجرى الراكد ، ويهز المألوف، بل إن المخالفة قد تعجبه أحياناً، لأنها ترده إلى الرأى الأول ، فيستدرك فائته ويكمل نقصه ، فيزداد جلاء ووضوحا ، وقد يقتنع بالرأى المخالف إذا عرف صدقه ، ولمعت أمامه أنواره ، وثبتت لديه صحته . فيرجع عما قال راضيا سعيدا ، على ما قال عمر بن الخطاب فى كتابه إلى أبى موسى الأشعرى فى القضاء :« لايمنعنك قضاء قضيته اليوم ، فراجعت فيه عقلك ، وهديت فيه لرشدك ، أن ترجع إلى الحق ، فإن الحق قديم ، ومراجعة الحق خير من التمادى فى

الباطل» الكامل للمبرد ١ / ٢٠.

وكان مما قاله الأستاذ الكبير فى كلمته عن أبى فهر . وإعجابه بجهوده وجهاده فى قراءة الشعر الجاهلى وفهمه والإبانة عنه : «وليس بوسع أحد أن ينكر المصاعب التى تكتنف قراءة الشعر الجاهلى ، وأولها - لاشك - صعوبة اللغة ، فلا بد لنا أن نستصحب الشروح التى قام بها اللغويون القدماء ، وربما غصنا فى المعاجم القديمة - وهى على ما نعرف من سوء الترتيب - إن أعوزتنا تلك الشروح».هكذا قال أستاذنا ، وكنت أحب للعبارة أن تكون «عسر الترتيب» وليس «سوء الترتيب» ، وليس يخفى فرق ما بين الكلمتين ، على أن «عسر المعاجم» هذا لم يعرف إلا فى زماننا هذا ، لأسباب كثيرة يأتيك حديث عن بعضها إن شاء الله .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه العبارة من أستاذنا الفاضل تحمل على أحسن محاملها، على ما قال عمر بن الخطاب أيضا: «ضع أمر أخيك على أحسنه حتى يأتيك ما يغلبك عليه» طوق الحمامة ص ٢٦٤، ونحن لم نعرف من أستاذنا إلا حبه للعربية وإجلاله لموروثها، ورأيه هذا فى المعاجم العربية لا يطعن فيها جملة، ولا ينقصها قدرها بمرة، وإنما هو رأى من الرأى، يعرضه صاحبه فيناقش فيه فيقبل منه أو يرد عليه، وليس هو أول من نقد المعاجم العربية ولن يكون آخره، فما برح أهل العلم منذ مطالع العصر الحديث ينقدون تلك المعاجم، ويكشفون عن جهات النقص فيها، وما يظهر من الاضطراب فى ترتيب موادها، مع اختلاف مناهج ذلك النقد وغاياته.

يقول الدكتور عدنان الخطيب: «وإذا كان الكلام على عيوب المعجمات العربية يكاد يكون معادا أو مكرورا، وإذا كان المهتمون بالمعجم العربى اليوم على شبه اتفاق حول كثير من تلك العيوب، إلا أن العلماء الذين تصدوا لنقد المعاجم القديمة، اختلفوا فى أسلوب الكشف عن عيوبها، فكان لكل منهم أسلوبه ونهجه، لهذا كانت عيوب المعاجم عند اللغويين غيرها عند النحاة أو علماء الصرف أو الاشتقاق، وكذلك العيوب التى يراها علماء اللغات غير العيوب التى يراها علماء آخرون يهتمون بنواح تاريخية أو جغرافية أو طبية أو نباتية، أو غير ذلك من النواحى التى اشتملت عليها معاجمنا القديمة، ومن هنا نجد أن نقد الشدياق غير نقد الأب الكرملى، ونقد أحمد أمين غير نقد الأمير الشهابى...» المعجم العربى بين الماضى والحاضر ص ٦٣، وينظر أيضا المعجم العربى - نشأته وتطوره - للدكتور حسين نصار ٢ / ٧٤٧ ، والمعجم العربى - بحوث فى المادة والمنهج والتطبيق - للدكتور رياض زكى قاسم ص ٢٥٩ .

● نقد المعاجم العربية

ولعل أول من نقب هذا النقب ، وفتح ذلك الباب فى نقد المعجم العربى ، فى عصرنا الحديث : هو «أحمد فارس الشدياق» صاحب مطبعة الجوائب الشهيرة باستانبول ، فى كتابه المعروف «الجاسوس على القاموس» ، وقد وضعه لاستدراك ما فات الفيروزابادى من «قاموسه المحيط» ورد ما وهم فيه من الألفاظ إلى أصولها ، وقد طبع باستانبول سنة ١٢٩٩ هـ ، وتوفى الشدياق سنة ١٣٠٤ هـ =١٨٨٧ م ، ثم تتابعت النقود فى ذلك الطريق ، وإن اختلفت فيما بينها شرعة ومنهاجا ، على ما تراه مفصلا فى المراجع الثلاثة المذكورة ، ولا ينبغى أن ننسى جهود العلماء القدامى فى نقد المعاجم العربية ، مثل نقد ابن برى المتوفى (٥٨٢) لصحاح الجوهرى ، واسم كتابه «التنبيه والإيضاح عما وقع فى الصحاح» ، ويعرف أيضا بحواشى ابن برى على الصحاح ، وكذلك نقد صلاح الدين الصفدى المتوفى (٧٦٤) للصحاح أيضا ، الذى سماه : «نفوذ السهم فيما وقع فيه الجوهرى من الوهم» . ثم مانثره الفيروزابادى المتوفى (٨١٧) من نقد للصحاح ، من خلال «القاموس المحيط» ، لكن نقود هؤلاء اللغويين القدامى لم تمس أصول المعجم العربى وقواعده الأساسية ، كما نرى فى نقود المحدثين ، وإنما هو نقد يدور حول التصحيف والتحريف ونسبة الشواهد ، وذكر بعض الأبنية فى غير أصولها ، وإهمال بعض الأصول اللغوية.

وليس من غرضى هنا أن أناقش كل ما وجه للمعجم العربى من نقد ، فليس هذا فى وسعى ولا فى طاقتى ، وليس هذا مكانه ، وإنما أحب أن أقف عند وجه واحد من وجوه ذلك النقد ، وهو ما يقال عن «سوء ترتيب المعجم العربى» أو «تشويش مادته» ، وهو كلام يتردد بين الكبار والمبتدئين ، ولا يكاد يخلو منه نقد من نقود المعجم العربى.

وفى رأيى أن الحامل على هذا الوجه من النقد أمران . الأول : المقارنة أو الموازنة الدائمة بين معاجمنا العربية وبين المعاجم الأوربية ، مثل «معجم اكسفورد» و«معجم لاروس» . و الأمر الثانى : النظر فى المعاجم الكبرى فقط ، مثل «لسان العرب» لابن منظور المتوفى (٧١١) . و«تاج العروس من جواهر القاموس» للمرتضى الزبيدى المتوفى (١٢٠٥) وهذا فى رأيى هو أصل القضية وجوهرها ، فالذين يصفون المعجم العربى بسوء الترتيب وتشويش المادة لا يفتأون يقارنون بين سهولة المعجم الأوربى والوصول الى المعانى فيه بيسر . وبين صعوبة المعجم العربى والتخبط فى أبنيته وتراكيبه ، وهى مقارنة ظالمة ، بل هى غير صحيحة ، للفرق الضخم بين العربية وبين غيرها من

اللغات ، فلغتنا لغة اشتقاقية ، ومفرداتها بالغة الكثرة ، ومازلنا نجد صدق كلمة الإمام الشافعي عن هذه اللغة في قوله : «ولسان العرب أوسع الألسنة مذهبا ، وأكثرها ألفاظا ، ولا نعلمه يحيط بجميع علمه إنسان غير نبي» الرسالة ص ٤٢ .

وما أظن الناظر في معجم أوربي لمعرفة معنى كلمة أو تركيب يحتاج إلى العدة والأدوات التي يحتاج اليها الناظر في معجم عربي ، فهناك مراحل معينة لابد ان يمر بها الباحث في المعجم العربي ليجد بغيته في ذلك المعجم ، وهي تقوم على معرفة الأصل الاشتقاقي للكلمة المراد البحث عن معناها . ومعرفة الأصل الاشتقاقي هذا ترتكز على أسس أربعة

أ ـ حذف الزائد.

ب ـ رد المحذوف .

جـ ـ تصحيح المعتل . ـ فك المدغم ، وتحت كل فقرة من ذلك كلام كثير . هو علم الأبنية المعروف بعلم الصرف ، وبخاصة أبواب المجرد والمزيد ، والإعلال والإبدال ، وقد يعرف المرء هذه الأبواب الصرفية . ثم يصعب عليه التهدى إلى موضع الكلمة من المعجم ، لعدم المراس والدربة ، كما يجد بعضهم صعوبة في موضع «تترى» و«ترقوة» من المعجم ، وكذلك موضع «ميناء» ، بل إن بعض الكلمات تأتي في موضعين من المعجم ، كما ترى في «البازى» الصقر ، يأتي في (بوز) وفي (بزى) ، وكذلك كلمة «الصدد» التي تأتي في قولك «بصدد كذا» أو «في ذلك الصدد» تأتي في مادة (صدد) ، وفي مادة (صدى) ، وقالوا في قوله تعالى «فأنت له تصدى» «عبس ٦ » إن أصلها «تتصدد» فلما كثرت الدالات قلبت إحداهن ياء ، كما قيل إن قوله تعالى : «وقد خاب من دساها» «الشمس ١٠» أصلها «دسّسها» بثلاث سينات ، فقلبت إحداهن ياء ، تنطق ألفا ، ولذلك يأتي شرح هذه الكلمة في موضعين من المعجم، الأول (دسس) والثاني (دسى) ، ولهذا نظائر أخرى في الأبنية ، ومنها : قصّيت أظفاري ، والأصل : قصّصت .

◉ أغزر المعاجم اللغوية

فهذا ما كان من الأمر الأول ، أمر المقارنة بين المعجم العربي والمعجم الأوربي. أما الأمر الثاني ، وهو النظر في المعاجم الكبرى فقط ، دون المعاجم الأوساط والصغار : فما أظن الذين حكموا على المعجم العربي بسوء الترتيب وتشويش المادة ، قد انتهوا إلى هذا الحكم الا بعد طول معاناة مع أكبر معجمين ، وهما «لسان العرب» لابن منظور ، و«تاج العروس» للمرتضى الزبيدي ، وهذا الثاني هو أغزر المعاجم اللغوية مادة وأكثرها شمولا، فقد بلغت جذوره اللغوية (١١٩٧٨) جذرا ، على حين بلغت جذور

لسان العرب (٩٢٧٣) جذرا - انظر دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس ، للدكتور عبد الصبور شاهين ، والدكتور حلمى موسى ، نقلا عن حاشية كتاب الاستدراك على المعاجم العربية للدكتور محمد حسن جبل ص ٧ .

ومما لا شك فيه أن البحث فى هذين المعجمين متعب ، ولاسيما لمن لم يألف التعامل معهما وكثرة النظر فيهما ، ولا تنتظر من طالب مبتدىء ، أو من شخص محدود الثقافة ، يريد معنى كلمة أو تركيب أن يرضى عن كتاب لغة موسوعى كهذين المعجمين ، يمتد فيهما الكلام ويطول.

إن الحكم الصحيح على هذين المعجمين ينبغى أن يتم فى إطار معرفة حال ابن منظور والمرتضى الزبيدى ، ثم معرفة حال معجميهما المذكورين ، فالرجلان ليسا من واضعى اللغة ولا من رواتها ، لتأخر زمانهما كما تعلم ، وتاليفهما الأخرى تدور حول شروح الكتب واختصاراتها . أما المعجمان اللذان صنفناهما : لسان العرب وتاج العروس فهما تجميع موسوعى ضخم للمعاجم السابقة عليهما بمناهجها المختلفة وتباينها: اتساعا وضيقا . وقله وكثرة ، ولقد صرح ابن منظور فى مقدمة «اللسان» بأنه جمعه من أصول معجمية خمسة ، هى بحسب ذكره لها : تهذيب اللغة للأزهرى (٣٧٠ هـ) والمحكم لابن سيده (٤٥٨ هـ) والصحاح للجوهرى (حدود ٤٠٠ هـ) والحواش عليه لابن برى (٥٨٢) وتسمى هذه الحواشى : التنبيه والإيضاح عما وقع فى الصحاح . والنهاية فى غريب الحديث والأثر لابن الأثير (٦٠٦ هـ) وتمثل هذه المعاجم الخمسة ثلاث مدارس فى التأليف المعجمى : المدرسة الأولى مدرسة ترتيب المواد اللغوية وفق مخارج الحروف . وهى مدرسة الخليل بن أحمد . ويمثلها من هذه المعاجم : التهذيب للأزهرى والمحكم لابن سيده ، والمدرسة الثانية : التى ترتب المواد على الجذور اللغوية (أصل الاشتقاق) واعتبار الحرف الأخير منها بابا يبنى عليه المعجم ، والحرف الأول فصلا . مع مراعاة الترتيب الألفبائى فيما بين حرفى الباب والفصل ، وهذا النظام يعرف أيضا بنظام التقفية . فكأن المادة اللغوية المشروحة قافية شعرية ، ينظر الى حرفها الاخير قبل كل شىء ، ويمثل هذه المدرسة الصحاح وحواشيه . والمدرسة الثالثة - وهى المدرسة المألوفة لنا - التى ترتب المواد وفق الأول والثانى والثالث - ويمثلها النهاية لابن الأثير.

وقد ارتضى ابن منظور من مناهج هذه المدارس منهج المدرسة الثانية ، مدرسة «الصحاح» ورتب كتابه «اللسان» على أساسها ، وأخضع المدرستين الاخريين لها ، ويصرح ابن منظور فى

مقدمته بأن عمله فى معجمه لم يخرج عن حدود ما فى مراجعه الخمسة ، وان كان قد استطرد الى ذكر فوائد من قراءاته وسماعاته ، ثم تعقب فى أحيان قليلة بعض ما وجده فى مراجعه الخمسة المذكورة ، كما أشرت إلى ذلك فى مقالتى عن «لسان العرب» فى الهلال (مارس ١٩٩٢ م) .

فقد ظهر إذن أن المادة المعجمية فى «لسان العرب» مجموعة من مراجع خمسة تخضع لمناهج ثلاثة مختلفة كل الاختلاف، وهذا هو سر ما يبدو من التشويش وعسر الترتيب عنده . فالتكرير وارد لا محالة فى كتاب موسوعى صرح مؤلفه بأنه لم يخرج عن مراجعه الخمسة ، فهو لم يبح لنفسه ان يغير شيئا من المادة التى أمامه ، غاية ما فى الأمر أنه أخضعها لمنهج واحد فى الترتيب ، وترك كل شىء فى الكتب على حاله ، الا أن يتدخل فى أحيان قليلة جدا بنقد أو ترجيح ، ولذلك قد تجد لديه شرحا لشىء من غريب الحديث والأثر مختلفا عن شرح آخر للحديث نفسه فى المادة نفسها، لاختلاف مرجعه فى ذلك، فقد ينقل فى المرة الأولى عن «تهذيب اللغة» للأزهرى ، وفى الثانية عن «النهاية» لابن الأثير، بل قد تجد شاهدا شعريا غير منسوب لقائل فى موضع من المادة، وبعد قليل تجد الشاهد نفسه منسوبا، وما ذلك إلا لاختلاف مرجعه فى الحالين، وقل مثل هذا فى اختلاف الشروح، والحظر اللغوى أحيانا والإباحة أحيانا أخرى، ولذلك يوصى كبار المحققين فى الإحالة على ما فى اللسان أن تقول: «جاء فى اللسان كذا وكذا » ولا تقول : «قال صاحب اللسان، أو قال اللسان».

فهذا هو «لسان العرب» كتاب موسوعى، جمع مادة لغوية ضخمة من خمسة كتب كبار مختلفة المناهج، أخضعها لمنهج واحد، وهو جهد شاق يحسب فى موازين الرجل ، ولم يكن عدلا أن ننتظر من مؤلفه أن يصطفى من هذه المعاجم الخمسة معجما يصنعه على هوانا ووفق مشيئتنا، وعلى حسب مواصفات العصر الحديث ـ عصر الحاسبات الآلية والكمبيوتر ـ يجلس الواحد منا متكئا على أريكته فيجد بغيته من أقرب طريق، ويعثر على ضالته بأقل جهد: الأفعال الثلاثية وحدها، ومازاد على الثلاثة وحده، والأفعال اللازمة وحدها والمتعدية بعدها، ولا بأس أن يميز بين المتعدى بنفسه، والمتعدى بالحرف، بل المتعدى لواحد ولاثنين وثلاثة، والجموع يأتى القياسى منها وحده ، والسماعى وحده ، وأبنية المصادر وحدها وأسماء المصادر وحدها ، والمشتقات وحدها . وهذا كله منطق «اللُّقطة» تُصيبها فى عُرْض الطريق ، أو «الغنيمة الباردة» تحوزها بغير حولٍ منك ولا قوّة .

● نحن والفهارس

لقد صنع ابن منظور معجمه «اللسان» فى أوائل القرن الثامن ، ونحن نحاكمه بمنطق القرن الخامس عشر ، وقد صنعه لقوم يقرأون الكتب من أولها إلى آخرها ، ونحن نلزمه أن يكون قد نظر إلى أبعد من عصره ، بل نريده أن يكون قد نظر إلينا على وجه الخصوص ، ونحن الآن لانتعامل مع الكتب إلاَّ عن طريق الفهارس ، ولأخذ حاجتنا فقط ، وقَلَّ أن تجد منَّا من قرأ كتابا كاملاً ، المعرفة وحدها ، لا للمرجعية فحسْب .

وماقيل عن ابن منظور و«اللسان» يقال عن المرتضى الزَّبيدى و«التاج» فقد جمعه الزَّبيدى من مراجع كثيرة ، منها اللسان ، وجمهرة ابن دريد ، ومقاييس اللغة لابن فارس ، وأساس البلاغة للزمخشرى ، ثم كُتُب الصاغانى ، وأخضعها جميعاً للمنهج الذى ارتضاه صاحب اللسان .

على أن ابن منظور والمرتضى الزَّبيدى لو كانا قد أرادا ترتيب المادة اللغوية على مايريدها الناس الآن ، لما استقام الأمر لهما ولالغيرهما ، فهناك أبنية لاتأتى إلا مقرونة بغيرها ، كأبنية المصادر التى تأتى عقب الأفعال ، وكالجموع التى تأتى مقترنة بالمفرد ، ثم هناك الأبنية المرتبطة بالنصوص ، والتى لو عُزلت عن سياقها فى شاهدها وسلكت مع نظائرها لفقدت روح دلالتها ، وعندى من هذا و ذاك أمثلة كثيرة ، لايتسع المقام هنا لذكرها . وإن تفتيت المادة اللغوية على مايريده الناس الآن يصادم روح اللغة ونظامها ، ولذلك تعجبنى كلمة الدكتور رياض زكى قاسم ، فى كتابه الذى ذكرته من قبل ، قال حين تحدث عن عيوب المعجم العربى : «فهذه العيوب تنقسم إلى ثلاث مجموعات ، منها مايمكن تهذيبه ، ومنها مايمكن تطويره وتحديثه ، ومنها عَصىّ يرتبط بمسألة تدوين اللغة ، وهو مالا يمكن تهذيبه أو تحديثه» المعجم العربى ص ٢٦٠ .

فهذا الذى يرتبط بمسألة تدوين اللغة هو روح اللغة ونظامها الذى لاينبغى أن يُمَسّ بحال ، ومن ثم لاينبغى أن يوصف بعُسْر ترتيب أو سوء ترتيب ، وليس أمام الباحث الآن إلاَّ مدُّ حِبال الصبر والاستمساك بعُرَى الأناة ، والتدرُّج فى مَراقى الإلف والعادة ، لتنفتح له مغاليق هذه المعجمات الكبار ، وأعرف أناسا من أهل العلم ثم من شداته والمبتدئين فيه ، يقرأون اللسان والتاج فى يُسْر وسهولة ، ويقعون على حاجتهم منه فى غير مؤونة ولا كلفة، وليس يخفى الفرق بين شخصين، يطلب أحدهما معنى كلمة أو تركيب ، ويريد الثانى تحرير قضية لغوية ، تتصل بالأبنية أو الدلالة ، فالأول يكفيه معجم صغير ، مثل مختار الصحاح أو المعجم الوجيز أو الوسيط اللذين

أصدرهما مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، وفيهما جهد كبير ، أما الثانى فلا بدَّ له من أن يركب الصعب ، ويأخذ نفسه بالجلادة والصبر ، إن معرفة اللغة والوقوف على شيء من أسرارها لايكفى فيها اللسان أو التاج ، بل لابدّ فيها من الرجوع إلى مالا يُحصَى من كتب اللغة الصغار والأوساط ، وكتب الألفاظ ، ومعاجم المعانى وشروح الشعر ، وشروح غريب القرآن وغريب الحديث ، وكتب الأمالى والمجالس ، بل كتب التاريخ والبلدان والمعارف العامة .

ويبقى التنبيه على عدَّة أمور :

أولا : ثبت ــ إن شاء الله ــ أن لسان العرب وتاج العروس هما أوسع المعاجم اللغوية وأغزرها مادّة ، وأنهما قائمان على أساس التجميع من المعاجم السابقة ليس غير ، فهما بهذا الوصف داخلان فى حيِّز الموسوعات ، والتعامل مع الموسوعات له أدوات ، منها الصبر وبذل الجهد ، والنَّفس الطويل ، والخبرة السابقة بكتب العربية فى فنونها المختلفة ، فالعُسْر الذى يجده الباحث فى هذين المعجمين الكبيرين لاينبغى أن يُعَمّ على سائر المعاجم العربية.

ثانيا : ابن منظور من علماء القرن الثامن والزَّبيدى من علماء القرن الثانى عشر ، وقد سبقتهما جهود كثيرة فى التأليف المعجمى ، وهذه التآليف خضعت لمناهج مختلفة فى المادة والترتيب ، وكلها قائمة على اليُسْر والسهولة ، مثل الصحاح ومختاره وأساس البلاغة للزمخشرى ، والمصباح المنير للفيومى .

ثالثا : هناك طائفة من المعاجم اللغوية قائمة على فكرة الأبنية ، فالمنهجية تحكمها ، والغاية فيها واضحة ، مثل إصلاح المنطق لابن السكِّيت (٢٤٤هـ) وديوان الأدب لأبى إبراهيم الفارابى (٣٥٠هـ) وهو غير الفارابى الفيلسوف ، ومثل كتب الأفعال لابن القُوطيَّة (٣٦٧ هـ)، وللسَّرقُسْطى (بعد ٤٠٠هـ) وابن القطَّاع (٥١٥ هـ) إلى جانب معاجم الأضداد والمشترك اللفظى ، ومعاجم المعانى ، والأجناس اللغوية ، وأعلاها المخصَّص لابن سيده (٤٥٨هـ) ، ثم معاجم الموضوعات الخاصة ، مثل معاجم غريب القرآن وغريب الحديث ، وماكتب فى خلق الإنسان والبهائم والحشرات والإبل والخيل والنبات ، والمطر واللبن ، وماكتب فى نوادر الأبنية .

رابعاً : مما ينبغى أن يضم إلى المعجم اللغوى تلك المؤلفات التى عنيت بشرح ألفاظ ومصطلحات العلوم ، وهذه المؤلفات تنقسم إلى قسمين أ : مؤلفات عامة ، تجمع المصطلحات المستخدمة فى كافة العلوم الإسلامية ــ بما فيها علوم اللغة العربية ــ أو فى أكثر هذه العلوم

دون تمييز . ب: مؤلفات خاصة ، يفرد كلٌ منها لمصطلحات علمٍ واحد ، أو مجموعة قليلة من علوم متقاربة .

ومن أشهر مؤلفات القسم الأول : مفاتيح العلوم للخوارزمى (٣٨٧هـ) ، والتعريفات للسيد الشريف الجرجانى (٨١٦ هـ) والكليات لأبى البقاء الكفوى (١٠٩٤ هـ) ـ وهذا الكتاب من أعظم الكتب وأنفعها ، وإنى أنصح به كلّ طالب علم ـ وكشاف اصطلاحات الفنون للتّهانوى ، أتم تأليفه سنة (١١٥٨هـ) . وأبجد العلوم لصدّيق القنوجي (١٣٠٧هـ). أما مؤلفات القسم الثانى فشيء كثير ، لايتسع له هذا المقام ، انظره فى مقدمة الدكتور حسن محمود الشافعى للكتاب : المبين فى شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين، لسيف الدين الآمدى (٦٣١هـ) ثم انظر كتابى : الموجز فى مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم .

فهذا هو بناء المعجم العربى ، بناء ضخم متماسك ، واضح المعالم ، قريب المورد ، ميسور الاجتناء ، مالم تطبق عليه نظام المعجم الأوربى ، وتنتظر منه أن يعطيك مايعطيكه ذلك المعجم .

★ ★ ★

وبعد : فإن من الخير والعدل أن نتوقف عن الطعن فى معاجمنا اللغوية ، ونُمسك عن سوء الترتيب وتشويش المادة ، نتجاوز هذا كله ، ثم ننظر فى أمر هذه المعاجم : نستدرك فائتها ، ونكمل نقصها، ونبرز فوائدها ، ونُيسرّ سبيلها ، وفى ذلك الطريق ، أطرح هذه المقترحات :

أولا : جمع اللغة التى جاءت فى كتب العربية الأخرى غير المعاجم ، وذلك ماتراه فى أشعار العرب التى شرحها أئمة الأدب واللغة ، من أمثال الأصمعى وتلميذه أبى نصر الباهلى ، وأبى عمرو الشيبانى ، وأبى العباس الأحول ، وابن السكّيت وثعلب والسُّكرى ، وقد قدَّم هؤلاء مادة لغوية غزيرة من خلال شروحهم لما جمعوه من شعر ، هذا إلى اهتمام علماء كل فن وعلم باللغة ، يقدمونها بين يدى علومهم ، كالذى تراه مثلا من شرح أبى على الفارسى لمفردات اللغة فى كتابه : الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب ، وكذلك ما صنعه ابن الشجرى فى كتابه : الأمالى النحوية . وبعض هذه الشروح اللغوية لم يرد فى المعاجم اللغوية المتداولة ، وقد تنبه إلى ذلك ونبَّه عليه مشايخنا فيما نشروه من كتب الأوائل ، ومن ذلك ماذكره شيخنا أبو فِهر بآخر طبقات فحول الشعراء باسم «ألفاظ من اللغة أخلَّت بها المعاجم أو قصَّرت فى بيانها» وماذكره أستاذنا عبد السلام هارون رحمه الله ، من إحصاء لهذه الألفاظ والكلمات التى لم ترد فى المعاجم بآخر : البيان والتبيين ومقاييس اللغة ، والأصمعيات والمفضليات ومجالس ثعلب .

ومن تجاربي الشخصية في التماس الشروح اللغوية من دواوين الشعراء : أني كنت أبحث يوما عن توثيق كلام في اللغة لأبي العباس أحمد بن يحيى المعروف بثعلب (٢٩١ هـ) ، فنظرت في المطبوع من كتبه اللغوية ، المجالس ، والفصيح ، فلم أجد فيها كلامه الذي نقله عنه الأئمة ، ثم نظرت في شرحه على ديوان زهير بن أبي سلمى ، فوجدت بغيتي فيه ، ومادلّني على ذلك إلا فهرس اللغة الذي صنّفه محقّقو الديوان من مشيخة دار الكتب المصرية .

ثانيا : استخراج المواد اللغوية المذكورة في المعاجم في غير أبوابها ، كأن تجد مثلا كلاماً على مادة (قلب) في أثناء مادة (بدأ) ومثل هذا كثير ، فإننا نجد ألفاظاً وتراكيب قد ذكرت في غير موادِّها؛ لدواعي الاستطراد والمناسبة ، ولاسيّما في لسان العرب وتاج العروس ، لاتساع مادّتهما وكثرة نقولهما ، كما عرفتَ من قبل . ومن أنفع ماقرأت من ذلك ما صنعه الدكتور محمد حسن جبل ، في كتابه الذي سماه : «الاستدراك على المعاجم العربية في ضوء مئتين من المستدركات الجديدة على لسان العرب وتاج العروس»، وقد نشره منذ تسع سنوات ، ولعله يمضي في هذا الطريق إلى نهايته ، هو ومن يختار من تلاميذه ، ثم رأيت في نشرة دار العلم للملايين ببيروت لكتاب «الجمهرة» لابن دريد (٣٢١ هـ) رأيت في هذه النشرة فهرساً نافعا جدا في هذا المقترح، سمّوه : فهرس الجذور غير الواردة في أبوابها .

ومثل هذين المستدركين على المعاجم العربية ـ جمع اللغة التي جاءت في غير المعاجم ، واستخراج الموادّ والجذور المذكورة في غير أبوابها من المعاجم ـ يمكن أن يقوم بهما معيدو أقسام اللغة العربية بالكليات الجامعية ، مع شيء من التحليل والدراسة ، ويحصلوا بها على الماجستير والدكتوراه ، بدلا من تلك الموضوعات المكرورة المتشابهة التي يدخل فيها اللاحق على السابق .

ثالثا : إعادة نشر معاجمنا العربية التي طبعت منذ زمن بعيد ، بالاستفادة من التقدم الطباعي الحديث ، باستخدام الألوان ، والتوسّع في علامات الترقيم وأوائل السطور والفقرات ، وإبراز أوائل المواد وأخرها . ومن أعظم التجارب وأنفعها التي ينبغي الاستفادة منها في هذا السبيل : ماقام به الناشر السوري النابه «رياض دعبول» صاحب مؤسسة الرسالة ، في تلك الطبعة العظيمة من «القاموس المحيط» للفيروزابادي (٨١٧هـ)، وقد جاءت هذه الطبعة العالية في مجلد واحد (١٧٥٠) صفحة ، فاختصر المجلدات الأربع التي كان يطبع عليها القاموس قديما ، وقد اتبعت مؤسسة الرسالة هذه الخطوات في إخراج

تلك الطبعةُ الرائعة من القاموس ، التى ظهرت الطبعة الثانية منها سنة ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧م :

١ ـ تحلية النصّ وتنسيقه بإدخال علامات الترقيم .

٢ ـ وضع كلّ مادّة جديدة من أول السّطر ، وتمييز ألفاظ المادّة بالحرف الأحمر .

٣ ـ إثبات الحواشى أسفل الصفحة مع أرقام فى المتن تشير إليها وتدلُّ عليها .

٤ ـ إثبات إشارة خط هكذا ـ (باللون الأحمر) للدلالة على أن الكلمة كُرّرت فى ذاك الموضع لإيراد معنى آخر لها ، فهذا الخط هو بديل عن إعادة كتابة الكلمة .

٥ ـ تخريج الآيات القرآنية وقراءاتها ، وتبيين الشاذّ من القراءات .

٦ ـ جُعلت الآيات القرآنية بين قوسين مزركشين ، والأحاديث الشريفة والأمثال بين قوسين صغيرين .

٧ ـ أثبت فى أعلى كل صفحة أول وآخر مادة فيها ، تسهيلاً للعثور على المادة .

وعلى نحوٍ من هذا الإخراج الميسَّر طُبع من «تاج العروس» ثمانية وعشرون جزءاً ، ويبقى منه اثنا عشر جزءا ، والمأمول من وزارة الإعلام بالكويت التعجيل بإخراج هذه الأجزاء الباقية من الكتاب الذى ظهر الجزء الأول منه عام ١٩٦٥ م .

رابعا : إعادة نشر «لسان العرب» أشهر المعجمات العربية ، وقد طبع أول مرة بمطبعة بولاق سنة ١٣٠٠هـ ، فقد مضى على طبعه (١١٥) سنة ، وقد آن الأوان لكى نظهره فى طبعة تليق به ، وتيسّر سبيل الانتفاع به ، باستخدام التطور الطباعى الحديث كما ذكرت ، ثم تخليصه من شوائب التصحيف والتحريف التى منى بها ، وذلك بجَمْع كل ما كتبه أهل العلم فى ذلك ، ومنهم العلاّمة المغفور له أحمد تيمور باشا ، وقد نشر جزءين صغيرين فى تصحيح اللسان ، أحدهما فى مطبعة الجمالية سنة ١٣٣٤ هـ ، والآخر فى المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣هـ ، وكذلك صنع أستاذنا عبد السلام هارون ، بردّ الله مضجعه ، فى كتابه الذى سماه : «تحقيقات وتنبيهات فى معجم لسان العرب» وطبعه سنة ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩م ، وقد استدرك غيرهما شيئاً من ذلك على اللسان ، فيُجمع ذلك كله ، ويُنزل على منازله من الموادّ اللغوية ، مع مراجعة الكتاب على مراجعه الخمسة التى ذكرتُها من قبل ، وقد طبعت كلها .

فهذه المقترحات وغيرها مما يخدم لغتنا ، وييسّر سبيل الانتفاع بمعاجمها ، أما مايقال من تغيير ترتيب المعاجم العربية ، وإعمال يد الإصلاح فيها ، بالحذف والتقديم والتأخير ، فكلام لايصدر إلاّ عمّن لايحترم لغته ، ولايعرف تاريخه ، وربنا المستعان . ■



ص ١٤٩





ص ١٥٧

السيرة الذاتية

السؤال الذى لم يجب عنه أحد !

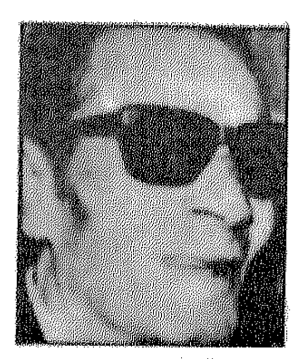
مع أن المكتبة العربية تعرف أنواعا لا حصر لها من الكتب، ابتداء من كتب السياسة والاقتصاد والفلسفة، وليس انتهاء بكتب التنجيم والفلك وقراءة الكف وفتح المندل، ونبين زين ونخط بالودع، وتصدر كل عام مئات العناوين من كل نوع من هذه الانواع، فانها لا تعرف إلا القليل من كتب السير الذاتية، التى لا يصدر من عناوينها سوى عدد لا يزيد على أصابع اليد الواحدة، منذ عدّة أعوام..

والسبب فى هذا معروف، فنحن العرب نعيش فى ظل منظومة معلنة من القيم الخلقية الاجتماعية، تتصف بالتزمت، ونتظاهر جميعنا باحترامها، مع انها تتناقض عادة مع منظومة القيم الخلقية الفردية التى يؤمن بها كل منّا ويمارس حياته على اساسها، ومع ذلك فهو يحرص على ان يقدم نفسه للآخرين فى الصورة التى تكفل رضاءهم عنه، بصرف النظر عن حقيقته، حتى اصبح ذلك قاعدة عامة يقننها المثل الشعبى الذى يقول: كُلْ ما يعجبك والبس ما يعجب الناس!

وكان لابد ان تؤدي هذه الحالة من النفاق الاجتماعي، التي تقسر كل منّا على ان يظهر فى نفس القالب الاجتماعى العام،

من الألف إلى الألف

سينما
كتب
مسرح
تليفزيون
الفن الجميل
فولكلور
كاسيت
نقد
مجلات
شعر


طه حسين

وتصادر حقه الطبيعى - والقائم فعلا - فى أن يختلف عن الآخرين، إلى تلك العيوب الشائعة فى شخصياتنا الفردية، وشخصياتنا القومية، فنحن نكره من يختلفون عنا، ونعجز عن فهم دوافع سلوكهم، نعتقد للتسامح مع أخطائهم، ونندفع للتنديد بهذه الاخطاء علناً، حتى لو كنا نحن أنفسنا ممن يمارسونها سراً، وأسوأ ما فى الأمر، أننا لا نعرف كيف نحب حبا صحيحاً وصحياً، فنحن نسعى لكى نقسر المحبوب - سواء كان زوجا أو ابنا أو صديقاً - على أن يكون صورة طبق الاصل منا.. ولا نحترم حقه الانسانى فى أن يختلف عنا، وما اكثر الآباء الذين أحالوا حياة ابنائهم إلى جحيم حين اكرهوهم على أن يحققوا ما عجزوا هم عن تحقيقه من احلامهم، بصرف النظر عما يريده هؤلاء الأبناء لأنفسهم، فدفعوا بهم إلى دراسة لا تؤهلهم لها مواهبهم، أو عمل لا يملكون مؤهلاته، وما اكثر المشاكل التى يجلبها تظاهر كل من الخطيبين أمام الآخر بأنه صورة طبق الأصل منه، ثم تقع الفأس فى الرأس، فيتزوجان، ويصبح مستحيلاً على كل منهما أن يواصل القيام بتمثيل دور «قرين» الآخر إلى الابد، وما اكثر الكوارث التى يجلبها الصراع بين الزوجين لكى يطوّع أحدهما الآخر فيشكله على مزاجه، ليصبح نسخة أخرى منه فى آرائه ومفاهيمه وهواياته، وأنماط سلوكه!

ومن الطبيعى أن تتحول تلك الحالة المستقرة من النفاق الاجتماعى، إلى مدرسة فى التربية، ومنهجاً فى التأريخ، يؤمن بضرورة شطب كل الحقائق التى تنسب لأبطاله - سواء كانوا من القادة الفاتحين، أو كانوا من الفنانين والراقصين - أخطاء أو خطايا إنسانية، أو شوائب أخلاقية من أيّة نوع، لكى يظل هؤلاء الابطال فى الصورة التى تغرى الاجيال التالية باتخاذهم قدوة حسنة يسيرون على منوالها، ويتبعون خطاها.. وهو هدف لا يتحقق عادة، وقد يتحقق عكسه، إذ تكتشف تلك الاجيال - عند قراءتها لسطور هذا النوع المعقم من السير والتراجم، أن هؤلاء الأبطال كانوا من نسيج غير بشرى، وأن كلا منهم قد نزل من بطن أمه وهو «سوبر مان» كامل الأوصاف والصفات، بحيث يصعب على البشر الضعفاء من الأجيال التالية


لويس عوض

تقليدهم أو السير على دربهم، أو اتخاذهم قدوة، لذلك يكتفون بتقبيل تلك الكتب، ويضعونها على الرف على سبيل البركة لا القدوة!

أما وتلك هى الحال، فليس غريبا أن يعزف الأدباء والساسة العرب، عن كتابة سيرهم الذاتية، بنفس الصّراحة والصدق اللذين كتب بهما «جان جاك روسو» اعترافاته.. بل إن بعض الذين قفزوا من فوق هذا الحاجز من النفاق الاجتماعى من هؤلاء، فاعترفوا فى مذكراتهم ببعض عيوبهم، تعرضوا لعواصف من الهجوم، تتخذ من صدقهم ذريعة للهجوم عليهم والتنديد بهم، بدلاً من أن يكونوا كشافا لفهمهم، فما اكثر خصوم «سعد زغلول» - من السياسيين والمؤرخين - الذين استغلوا اعترافه فى مذكراته، بأنه أدمن لعب القمار خلال سنوات الحرب العالمية الأولى، لكى يشهروا به دون أن يلتفتوا إلى الأسباب العامة التى دفعته لهذا السلوك فى فترة أقصى فيها عن العمل العام، وأجبر خلالها على أن يتحول من وزير ووكيل للبرلمان إلى ناظر زراعة يشرف على مقاومة دودة القطن فى مزارعه، أو يتوقفوا أمام محاولاته المضنية للتخلص من هذا الداء الوبيل.. وما اكثر الذين ترددوا بما كتبه «طه حسين» - صاحب «الأيام» - عن شيوخه فى الأزهر، وعن أخيه الذى أهداه نظارة سوداء ذات إطار ذهبى ليخفى بها عاهته، ثم بخل بها عليه واستردها منه، وما اكثر الذين استغلوا اعتراف «لويس عوض» - فى سيرته الذاتية «أوراق العمر» بأن أختا له كانت مريضة عقليا، وبأن له أخا كان يغار منه، فى كل خصومة لهم معه أو مع أخيه!

ولأن رأس الذئب الطائر يعلّم - عادة - الحكمة، فقد غلب على العدد القليل من السير الذاتية التى تكتبها الشخصيات العامة العربية، الرغبة فى إخفاء الحقيقة، لا الجهر بها، وتبرير الأخطاء لا الاعتراف بها، وحرصت أصحابها على أن يطلوا على الناس من بين صفحاتها، وهم فى كامل قيافتهم الوطنية والعلمية والأخلاقية، وكأنهم عاشوا حياتهم قديسين، لا يفعلون إلاّ الخير، ولا يمارسون إلاّ الصواب، ولا يقولون إلاّ الصدق،

يسرق أو يتآمر أو يضعف أمام المغريات، لذلك ما أكاد انتهى من قراءة واحدة من تلك السير الذاتية، حتى أتذكر ذلك المشهد من فيلم «عادل إمام» الشهير «الافوكاتو» حين مثل اثنان من السياسيين السابقين أمام المحكمة فأفاضا فى استعراض تاريخهما الوطنى المجيد حتى ضاق القاضى، فقاطعهما صائحا: لما كلكم وطنيين وشرفاء.. وأمناء.. وما بتغلطوش فى حاجة.. مين بقى المسئول عن الخراب اللى احنا عايشين فيه؟!

وهو سؤال لم يجب عنه أحد من الساسة العرب، سواء الذين كتبوا سيرهم الذاتية.. أو الذين لم يكتبوها حتى اليوم.

● صلاح عيسى

مسرح

(الخادمتان) ولعبة تبادل الأدوار



لقطة من مسرحيه «الخادمتان»

(الخادمات) هى واحدة من مفردات ذلك العالم الاثير لدى جان جينيه.... الخدم، السجناء، الزنوج، المناضلون، الغرباء المقهورون، الفقراء.. الكل يعيش ثورته فى حالة طقسية تصطبغ بصبغة غير واقعية، يتبادل فيها الممثلون الأدوار لينفذوا ثورتهم فى لعبة مجنونة على المسرح تنتهى بالفعل المحرر.

وفى كل ليلة، وبعد أن تغادر السيدة غرفتها، تقوم (الخادمتان) الشقيقتان (كلير وسولانج) بتمثيلية تتبادلان فيها دورى السيدة والخادمة، لتنتهى فيها اللعبة بقتل السيدة فى

نوع من التفريغ والتنفيس عن مشاعرهما، تماما كما يفعل الاطفال حين يقتلون الشرير فى نهاية اللعبة.. لكن الاحتفال الذى يخرج ما فى أعماق الخادمتين من كراهية وحقد مكبوت يدوم لاكثر مما هو مخطط له، فالسيدة دائما تعود من قبل ان تكتمل اللعبة وتتمكن الخادمتان من الوصول إلى النهاية المرسومة بقتل السيدة تمثيليا وفعليا... تعود السيدة وتعود الخادمتان مرة أخرى إلى عالمهما المعتم داخل الغرف الضيقة.

حافظ الكاتب المسرحى «كرم النجار» (الذى قام بتمصير الخادمات) على نص جان جينيه دون أى معالجة درامية أو رؤية مغايرة وهو ما ابعد العرض المسرحى عن راهنيته واشتباكه مع الواقع، قابعا داخل تلك الثنائية القديمة بين «عالم السادة» و«عالم الخدم»... وبرغم الالتزام بالنص، ودقة «كرم النجار» فى اختيار اللفظ المصرى المناسب للشخصية الدرامية وتركيبها البنائى، فقد تعمد الوضوح وكشف كل ما حاول جان جينيه مواراته... فالسيدة بدت داخل العرض المسرحى اكثر قسوة وعنفا وتسلطا، بينما هى داخل النص الاصلى كما تصفها الخادمة كلير (السيدة جميلة، السيدة ناعمة.. السيدة تقتلنا بنعومتها، تقتلنا بطيبتها، إنها تسممنا).

.....

وبرغم توقيع «جواد الأسدى» على سينوغرافيا العرض المسرحى، فقد تخلى كثيرا عن توهجه البصرى ومشهده الجمالى داخل ديكور ثابت لدولاب خشبى متعدد الابواب يحتل عرض المسرح، كرسيان هزازان، وورود صناعية، مرايا صغيرة، كئوس معدنية وبضعة ملابس فقيرة داخل دولاب السيدة..

مفردات فقيرة داخل غرفة السيدة الانيقة، زادها فقرا تلك الاستخدامات محدودة الخيال التى لم يستطع المخرج أن يعبرها الى اجتهاد يميزه ويميز نص الخادمات.. حيث تسمح لعبة تبادل الأدوار باحتفالية مجنونة من الحركة واللون، تلعب الملابس بطولتها التشكيلية والابواب الكثيرة تسمح بفرص متعددة فى لعبة الظهور والاختفاء.

التمثيل فقط هو العنصر الوحيد الذى حاول المخرج أن يضيف اليه من خلال سلطة البروفة واطلاق اقصى حرية

لابداع خيال الممثل فيها.. وهو ما انعكس واضحا فى أداء ممثلات العرض...

نهلة سلامة (سولانج) بدت اكثر وجعا و نبالة بملامحها البسيطة الخالية من المساحيق، وانحناءة جسدها المكبل وخوفها المتوجس.. انها أقرب فى حساسيتها إلى عالم المقهورين المظلومين.

وبدت عبير الشرقاوى (كلير) اكثر فهما لمعنى اللعبة وقدرة على كسر الإيهام بالواقع، وتنويع الصوت، والتحكم فى المشاعر ودقة التعبير عنها.. بينما استطاعت صفاء الطوخى (السيدة) أن تكشف قناع السيدة فى أداء صعب متوازن.. فلا هى تمارس اللعبة ، ولا هى تبدو حقيقية صادقة.. إنها (القناع) .. لاوجه ولا ملامح.. فقط هى السيدة.

● عبلة الروينى



نهلة سلامة

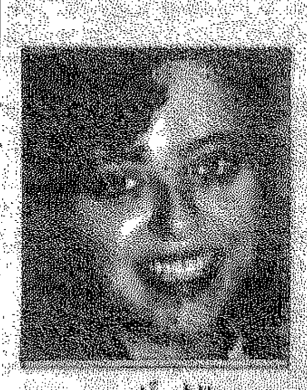
(الخادمتان) تمصير أم سوقية ؟

بعد مشاهدتى لمسرحية «الخادمتان» بمسرح الهناجر ، ألح على ذهنى سؤال مهم ، إجابته تعد مفتاحا لتفسير مأزق هذا العرض، فقد كان السؤال لماذا اختار المخرج العراقى «جواد الأسدى» نص «الخادمتان» للكاتب الفرنسى جان جينيه لتقديمه فى ثانى تجاربه فى مصر بعد هاملت شكسبير التى قدمها العام الماضى باسم «شباك أوفيليا» . إن اختيار الفنان أمر محسوب عليه لأن الفن فى أساسه اختيار وليس على المتلقى ولا الناقد أن يحاسب الفنان على اختياره ولكن عما فعله بهذا الاختيار . ذلك ان حرية الاختيار مكفولة تماما لجواد الأسدى فليست هناك لوائح بيروقراطية تفرض عليه اختيارا أو رؤية فكرية أو غيرها . يقول جواد الأسدى فى كتيب المسرحية (ليس لأن جان جينيه وقف بضراوة مع الجزائريين فى مواجهة الاستعمار الفرنسى . ولا لأنه انتصر للفهود السود ولا لكونه انتمى لمخيمات فلسطين ، لم اختر نصه وخادماته لتلك الأسباب فقط ، وإنما لأن نصه المسرحى مضطرب ، مهدم ، موجوع ،

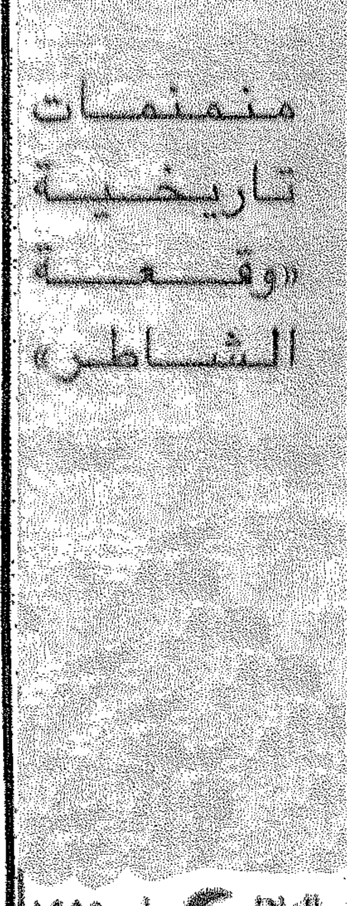
مثل أوجاعنا) إذن فهناك إعجاب خاص بالمؤلف ومسرحيته، إننا لو قرأنا تلك الكلمات قبل العرض لوعدنا أنفسنا بعرض ثرى ممتع . لكن العرض قد خيب كل هذه التوقعات وجاء عرضا باردا فاقدا هويته مشكوكا فى نسبه . فلا نحن شاهدنا مسرحية «جان جينيه» ولا شاهدنا «تمصير» «جواد الأسدى» و«كرم النجار» لها . ذلك لأن التمصير اقتصر على ألفاظ وحركات وإشارات شديدة السوقية والقبح مما حول الفتاتين الى خادمتين من نوع آخر غير خادمات «جان جينيه».

إن تسطيح أزمة «الخادمتين» الى مجرد فتاتين من قاع المجتمع ، ساقطتين ، معقدتين، حاقدتين على سيدتهما يصلح تيمة لمسرحية ميلودرامية او فيلم أو مسلسل إذا لزم الأمر يتضمن فواصل لا بأس بها من «الردح والسوقية» مما أطلق عليه «تمصير» مضحيا بكل جماليات الطقس التمثيلى الذى يقوم عليه بناء المسرحية ، كمعادل لطقس نفسى تمارسه الخادمتان بعيدا عن أعين السيدة فى محاولة لتفريغ شحنات الكبتين الروحى والجنسى اللذين تعانياهما . إن الخادمتين تتبادلان دور السيدة بكل صلفها وغرورها وحمقها واحتقارها لهما، بينما تلعب كلتاهما دور الأخرى . فى لعبة مصارحة وتفريغ حادة قاسية موحشة مثل وحشة حياتهن . ان محنة الحرمان التى تحياها الخادمتان متعددة الأوجه . لذا كان لجوء «جينيه» الى اللعب بالأقنعة والتمثيل داخل التمثيل ، وخلط الأدوار والهذيان النفسى والبخور والاضاءة التى تحيل دون شك الى عالم من الطقوس الذى ينعكس فى المرايا المنتشرة فى الغرفة . لقد ضحى «التمصير» بكل هذا فى سبيل فواصل من «الردح» حولت كل عمق وسحر النص الى حالة غير مبررة تنتهى بانتحار «كلير» ونحيب «سولانج» بين دهشة المتفرج .

أما الاختيار الأكثر غرابة من المخرج فقد كان للممثلة الشابة «عبير الشرقاوى» لتلعب دور «كلير» الخادمة . فهل هذا معقول؟ شابة رائعة الحسن والجمال تؤكد ملامحها على رفاهية وثراء عظيم تلعب دور خادمة معذبة مقهورة قبيحة لا ترضى رجولة عامل حقير فيذهب الى أختها . لقد كان هذا التناقض حافزا لعبير لتبذل أقصى جهدها حتى تقنع المتفرج، وهو جهد يحسب لها كممثلة تتقدم خطوة ولكن يصعب رغم ذلك تصديق معاناتها . فى حين جاء اختيار الممثلة «نهلة سلامة» اكتشافا لقدرتها فى دور «سولانج» ، كانت الممثلة الشابة «صفاء الطوخى» مفاجأة العرض ، فقد قدمت دور السيدة ـ فى حدود ما كتب ـ بما يؤكد على غلظة وقسوة تختفى خلف قناع الرقة والطيبة.


عبير الشرقاوى

● سامية حبيب



منمنمات تاريخية واحدة من أعمال سعدالله ونوس الأخيرة وهى بانوراما عريضة يستعرض فيها أوضاع دمشق المحاصرة بعساكر تيمورلنك عام ٨٠٣ للهجرة، يقدم ونوس قطاعا عرضيا للمدينة يشمل نماذج متعددة ومتنوعة من الشخصيات والمواقف تجاه الحصار ، ويتوقف طويلا عند شخصيات ثلاث هى : الشيخ التاذلى رجل الدين المناضل ، والقائد أزدار قائد القلعة المقاتل المتفانى ، وعبدالرحمن بن خلدون مؤسس علم الاجتماع وعلم الانتهازية . وإلى جانب هؤلاء الثلاثة يعرض ونوس وجوها متعددة تتراوح بين الاستشهاد والخيانة . ورغم أن العرض يستمد مادته وشخوصه من التاريخ فهو ليس عرضا تاريخيا ، بل هو عرض معاصر تماما، وما يطرحه ويناقشه ليست غزوة تيمورلنك ، ولكن عدوان إسحق رابين ، ومن هنا تأخذ مواقف التجار والعلماء ورجال الدين ورجال السلطان أهميتها ، حيث تكشف المقارنة انها نفس مواقف نظائرهم المعاصرين، وما


سعد الله ونوس

تجدر ملاحظته قبل الانتقال إلى عمل المخرج عصام السيد ، هو أن ونوس قد حرص على تقديم استعراض شامل لكل أو لمعظم النماذج والمواقف المحتملة مع التوسع فى تفاصيل مواقف الشخصيات الثلاث التاذلي - آزدار - ابن خلدون ، وهو ما أدى بالنص إلى أن ينمو نمواً أفقيا ، بمعنى أن تطور الأحداث والحركة الداخلية والخارجية للنص قد أصبحت أكثر بطئا مما ينبغى ، ومن ناحية أخرى فقد أدى حرص ونوس على الطابع التسجيلى للمسرحية إلى اضافة شخصية المؤرخ الذى كان يقف بين مشهد وآخر ليقرأ بعضا من يوميات ذلك الزمان ، وهو ماانتج عنه المزيد من الترهل ، مع تأكيد الطابع السردى للمسرحية حيث إن هذه الشخصية لم تضف جديداً إلى العمل، ولم تكن أكثر من حلية جمالية تكرر ما رأيناه أو تخبرنا بما سنراه .

ومن البديهى أن هذه الملاحظات مهما كانت مصداقيتها لم تكن لتعوق مخرجا مثل عصام السيد عن إنجاز عرض كبير ومهم بنص منمنمات تاريخية فالتقديم والتأخير والاختصار حقوق معترف بها للمخرج ، لكنه تنازل عنها طواعية ، وقدم النص بحذافيره .

ولست أجد تفسيراً لذلك غير أن عصام قد وقع بين شقى الرحى كما يقولون ، فهو من ناحية - مثلنا - شديد الثقة فى نص ونوس وفى اسم ونوس ، ومن ناحية أخرى متهم بالتوسع فى التدخل والإسراف فى استخدام التوابل المسرحية ، وبالمبالغة فى إضفاء الحيوية على العروض ، هو - بصراحة - متهم بتسطيح العروض ، ويكاد التوازن الهش بين اخراج عروض جادة وعروض سياحية ، ذلك التوازن الذى صنعه بالجهد الجهيد يكاد يختل وونوس - شفاه الله - راقد فى دمشق ولا يمكن استشارته، لذا آثر عصام السيد أن يقدم النص بحذافيره ، فكانت النتيجة مزيداً من الحمولة لى القطار

المنهك ، ومزيداً من الملل . هكذا كانت الرقصات ، بطيئة غامضة لاتدل على شيء، وهكذا كان الديكور الذى صممه أشرف نعيم، فرغم جماله لم يكن ملائما لعرض يحتاج إلى الحركة والحيوية . وفى البداية والنهاية يظل عصام السيد هو المسئول عن وقوع هذا العرض ،ألم أقل إنه شاطر ؟

● إسماعيل العادلى


عبد الرحمن أبو زهرة

التشكيل في «منمنمات» الواقع والخيال

حركة المجاميع البشرية المتلاحمة والمتشابكة مستفيدة من تنويعات الإضاءة الخلفية والسفلية والجانبية والتى تشعرنا بوطأة الزمن ونحن على مشارف المذبحة حيث تفوح رائحة الخيانة وسيوف التتار تدك بوابات دمشق (ديكور أشرف نعيم) .. وموسيقى تبدو بائسة حزينة تحمل داخل مفرداتها شبهة الأغانى الوطنية «لسمير حبيب» .. وإضاءة تحركها أيضا أحداث تاريخية دموية تسقط على رداء «التاذلى» وهو يصيح أثناء موكبه : «دعونا أيها الناس نمشى معاً فى أسواق المدينة وندعو المسلمين إلى تجارة تنجينا من عذاب أليم » ..! و«أبو دلامة» عبد الرحمن أبو زهرة يبيع ويشترى فى سوق النخاسة من خلال صفقاته التجارية والسياسية تاريخ العرب كله .. التاريخ يتعرى فى منمنمات متتابعة .. مهزومة مجروحة .. ومذبوحة.. فى اسقاطات واضحة أحيانا .. ومستترة أحياناً أخرى ما بين الماضى .. والواقع المعاصر حيث يشتبك مفهوم القدر مع مفهوم حركة التاريخ .. «وابن خلدون» يمارس الحكى وهو يجوس داخل شرايين علم الاجتماع «حمزة الشيمى» فى حين يؤمن «التاذلى» وهو يغرقنا برغبة محمومة «محمد السبع» فى مشهد حريق الكتب بالاستشهاد والاجماع على كلمة واحدة..!!

العرض «منمنمات تاريخية» من أعمال سعد الله ونوس الأديب السورى وهى آخر ما كتبه .. عمل إبداعى رائع ولكنه ليس أفضل ما كتب .. حيث امتلأ العمل بالتفاصيل الكثيرة

والصغيرة فى محاولة لعرض شمولى لأحداث التاريخ ومأساته .. وكم هى كثيرة تلك الأحداث الدامية .. و«الحكى» كما يسمونه فى الشام يشبه «المنمنمات» بالفعل .. وقد حاول المخرج الشاب «عصام السيد» أن يغزل من تلك التفاصيل المنمنمة ثوباً مسرحيا يليق بتاريخ لا ينسى .. لكن «الحكى» تزايد .. وطالت مدته .. وأغرقنا فى تفاصيل تفاصيله ولم ينقذها التابلوهات الراقصة «لمجدى صابر» بل زادت من وطأة الحكى رغم السخونة الدرامية فى مواقف عدة .. خاصة التابلوهات الشفافة .. والمعبرة عن بشاعة التتار ومجازرهم التى أجاد اخراجها ..

وإذا كان لفضل «المنمنمات» الجمالية المتدفقة إسهاماً فى إبراز الأحداث المتشابكة بالديكور والاضاءة .. والتابلوهات الراقصة .. فإن «سعد الله ونوس» لم يحاول اختزال التاريخ .. بل أفرط فى دلالاته وتفاصيله التى لا مفر من تدوينها «كما ورد فى النص» .. وأيضا لم يحاول أن يختزل «عصام السيد» هذه التفاصيل ليتجنب الاطالة .. ولكن على الرغم من ذلك فإن المسرحية من أفضل ما قدم على خشبة المسرح القومى منذ فترة طويلة تضافر على نجاحها مجموعة ممثلين أجادوا أدوارهم «أحمد عبد الوارث» .. «سوسن بدر» .. «سعيد الصالح» .. «ناصر عبد المنعم» .. «معتزة عبد الصبور» .. «ناصر سيف» .. إضافة إلى العمالقة «عبد الرحمن أبو زهرة» .. «محمد السبع» .. !

وبعيداً عن النص .. والجماليات التشكيلية .. والاخراج .. تبقى إضاءة لا تخطئها العين .. تتوهج من خلال خشبة المسرح القومى أخيراً بعد سلسلة من «الإظلام المسرحى» البائس .. وسط «زغفة وبهرجة» مسرح القطاع الخاص الذى «يلعلع» بالتفاهات ..

● رءوف عياد

شـعر

احتفاليات المومياء المتوحشة

تجربة محمد عفيفى مطر تجربة طويلة عريضة عميقة، شقت طريقا منفردا فى حركة الشعرين المصرى والعربى الحديث. ويصعب دائما الحديث عن ديوان واحد من دواوين هذه التجربة(١٣ ديوانا حتى الآن) بدون النظر إلى مجمل أعمال الشاعر كلها. ولهذا فإننى سأقتصر - فى هذه العجالة على ديوانه «احتفاليات المومياء المتوحشة» الصادر عن دار سينا ١٩٩٤ - على بعض الإشارات السريعة.

هذه القصائد هى ثمار تجربة الاعتقال والتعذيب التى بها الشاعر، أثناء حرب الخليج (العراق - الحلف الأمريكى الغربى) حيث تم حبسه بسبب رفضه لوحشية التدمير التى قادها الامريكيون ضد العراق - نظاما وشعبا - ورفضه للتواطؤ العربى مع هذا التدمير الوحشى. وهو الاعتقال الذى مورست فيه على الشاعر ألوان ضارية من التنكيل والتعذيب.

ولقد هيمن مناخ هذا الاعتقال على أجواء الديوان، هيمنة واضحة، أنتجت لنا ميزة كبرى وعيبا كبيرا، فى آن .

أما الميزة الكبرى فهى أنها أتاحت للشاعر أن يقدم مجموعة من القصائد التى يتجلى فيها الهم الوطنى والسياسى والاجتماعى تجليا لاشك فيه، يسقط عنه التهمة الجاهزة التى طالما رفعها فى وجهه بعض النقاد وبعض القراء، وهى تهمة الغموض والتعالى عن الواقع، بالاستغراق فى الجماليات الفنية.

فهنا خطاب واضح لسجين يُمَارس عليه قهر متنوع، حتى أنه يحدثك عن مستحدث التعذيب بالكيمياء، وعن الجلاد الذى يتكىء على الأرائك، وعن مقام الذل الذى عاشه على أيدى الأذلاء المهانين والمخنثين، وعن الكهرباء على المحاشم والمعاصم، ودعاوى التنوير فى ظل النعال!

أما العيب الكبير فى ذلك فهو اندفاع شاعرنا الكبير إلى حشد من الصور التقريرية المباشرة، التى تصل فى بعض الأحيان إلى «الهجاء» المقذع، وهو ما كان الشاعر يرفضه طوال مشواره الشعرى. ولن يقلل من بروز هذا العيب ان نقول إن هذه التجربة الواقعية كانت تجربة استثنائية فى حياة



الشاعر كان من العسير تجاوز التعبير المباشر عنها. أو أن نقول إن هذا التعبير المباشر نفسه إنما جاء مضفرا فى سياق تجربة الشاعر المتناسجة والمركبة.

الأهم من كل ذلك أن مطر يسوق الهجاء المر فى إطار تغلب عليه الأقنعة التراثية والاستدعاءات القديمة حتى تكاد تطغى على حس التجربة المعاصرة فيه. ويتخوف المرء من أن يكون الروم والخنوميون والمماليك وغير ذلك من استدعاءات قديمة قد خنقت البعد الراهن في المأساة: التعذيب والقهر المصنوع بالتكنولوجيا.(من غير أن يعنى هذا التخوف إنكار المرات العديدة التي كان فيها النسيج المركب موفقا).

تلفت النظر سمتان أخريان واضحتان:

الأولى: انتشار «الشعر ومشتقاته» كرمزا أساسي من رموز التجربة. فمنذ البداية ستفهم أن المأساة تقع مع شاعر، وأن المفردات المتعلقة بالشعر وأدواته وأشكاله هى جزء من معاناة الحياة كلها:

والثانية: هى ذيوع رائحة الطابع الريفى. وهى سمة ليست جديدة فى شعر مطر، لكن حضورها هنا ضمن خريطة الغزو والاعتقال والتعذيب أعطاها مذاقا جديدا، ومكن الشاعر من إقامة تداخل متين بين السياقين. وهكذا تتجادل مفردات السياق الأول (الحرب) مما ذكرنا بعضها، مع مفردات السياق الثانى من مثل: «الكوانين، الغيطان، الحرام، الحصيرة، القلة القخار ، الكون، قصاع الفت، عسل، شقشم، الركوة، القمل، خرج الأتان».

وهو هنا يواصل ملمحه الثابت فى استدعاء الطقوس والتقاليد والأدوات والخرافات الشعبية الريفية. ومثلما قدم لنا عفيفى فى ديوان «إيقاعات فاصلة الرمل» مقطعا بديعا عن أصوات البهائم والحيوانات الريفية، يقدم لنا فى هذا الديوان فاصلا بديعا من لعبة التحطيب القروية الشهيرة. ويصل فى ذلك إلى ذرى باهرة بدءا من الأسى لما آل اليه مجد «العصا» القديم ، حيث «لم يترك الأهلون من نبل العصا فى لعبة

التحطيب ميراثا لأوغاد الزمان النذل.. هل رجل وضربته تجيء من الوراء؟»، وانتهاء بتجسيد صوفية اللعبة الباهرة، حيث «مس وطائف بهجة ورؤى جنون الوصل توصل نشوة الملكوت بالإنسان في وجد الجنون».

وكأن الشاعر يقدم مقارنة تبين التناقص بين أخلاق الصراع في لعبة التحطيب، وبين الأخلاق في الحرب الحديثة!

المسألة المقلقة الأساسية في «احتفاليات المومياء المتوحشة» هي هذا الزخم الضاغط الثقيل من اللغة المكينة والصيغ الجهمة الضخمة، والقدر الباهظ من الموسيقى الوزنية التقليدية وفي ظني أن هذا الزخم الضاغط يعاكس طبيعة التجربة نفسها حيث طبيعتها الكسر والتهشيم والخلل. تجربة كسر الأنف وتفتيت الضلوع بالكهرباء والغزو الهمجي على الشعوب. ومع أن شاعرنا الكبير يعلن «هي الآفاق أعاليها انقلبت، ويسح دم، والشاعر يركض علّ المطر الأسود يغسله ويذيب جوارحه في البرق وينثره خرزا»، فإن شيئا كثيرا من ذلك لم يحدث: لم ينقلب شيء في طريقة الكتابة في الأعالي، ولم يسح دم بطريقة الجروح في الجسم الشعري السليم، والشاعر لم ينثر جوارحه خرزا، بل نسقها عقودا منظومة متناظرة مستوية.

أيا كان الأمر، فإن العيب الأكبر هو ان ناقدا لم يلتفت إلى هذا الديوان المهم حتى الآن، بينما هاجت الدنيا حينما كان الشاعر نفسه معتقلا. أما حين خرج الشاعر وأنتج هذه التجربة المريرة في هذا الديوان الجميل، فلا حياة لمن ينادي. ألا ما أبأسها من حياة نقدية!

● حلمي سالم

بين اللحظات المثالية والواقع القبيح

«احتفاليات المومياء المتوحشة» الديوان الثاني عشر للشاعر الكبير «محمد عفيفي مطر» يمثل حلقة جديدة في سلسلة متتابعة ، كل حلقة فيها إضافة لسابقتها وتمهيد لما يلحق بها ، فرغم أن الديوان في الأغلب - يتخذ عند «مطر» بنية الكتاب متعدد الفصول ، يضطلع فيه الشاعر بطرح رؤيته من زوايا عديدة ، إلا أن خطابه وبلاغية أدائه ومتكآته الجمالية تجعل


محمد عفيفى مطر

المناطق المشتركة كثيرة ، بحيث يمكننا القول : إن عمل «عفيفى مطر» الشعرى بمثابة الاتساع المطرد لنهر .

و«احتفاليات المومياء المتوحشة» وسط هذه الحلقات المتتابعة هى استيفاء الشاعر لواجبه فى فضح جلاديه ، والإدانة الصريحة لسلطة غاشمة ، القهر أداتها الأولى .

ينقلب الحال فى الديوان إذ يقف الشاعر من جلادية موقف الجلاد بقدرة الكلمة على فضح كل إهدار للآدمية ، الكلمة الأكثر بقاء من تكنولوجيا التعذيب ، يحتوى الديوان على ثمانى قصائد نقف فيها جميعها على بنية جدلية واضحة يصدرها الشاعر بالاتكاء على العناصر المتقابلة وتضفيرها فى مستويات عدة .

أولا المستوى الدلالى الكلى :

ينجح «مطر» فى خلق أفق دلالى كلى تتحرك داخله القصائد ، ويتمثل فى الربط بين العام والخاص ، العام المتمثل «بعاصفة الصحراء» ومالها من دلالات على انهيار مفاهيم وقيم كانت راسخة فى الوجدان الجمعى العربى ، والخاص المتمثل بإرادة الشاعر المجتاحة من قبل معتقليه ومالها من دلالات على تراجع المثقف وسط أمته وكأن هذا الوضع المقلوب الذى يهوى بالمثقف عموماً من موقع القيادة إلى زنزانة العدو ، كأنه مرآة تفسر وتعرى انهيار الأمة التى تلتهم عقولها .

ثانيا إنجاز المفارقة :

نظراً لقسوة اللحظة التى يضطلع الشاعر باقتناصها ، نظراً لتعقدها ولا معقوليتها ، يلجأ الشاعر إلى الانفتاح على اللاوعى انطلاقاً من لحظة واعية ، الوعى بحقيقة السجن يقوده إلى الإيغال فى الحرية - الهذيان ، ضربة التعذيب التى تأتيه من ورائه تقوده إلى طقس التحطيب بما يحتوى من دلالات الفروسية والنبل ، الكلب الذى ينهش المعذبين فى واقع السجن يذهب به إلى الكلب الحامى فتية الكهف الهاربين بمعتقدهم .

وهكذا ، عن طريق تقابل الوعى واللاوعى تتجسد المفارقة بين ماكان وماهو كائن ، بين الواقع القبيح وبين مجموعة

اللحظات المثالية المتراكمة فى ذهن الشاعر مشتملة على ميراث من القيم ومعايير الحياة .

ثالثا : الأفق الدلالى الجزئى :

إذا كان ثمة بناء دلالى كلى ينتظم قصائد الديوان ويقوم على الربط بين العام والخاص ، فإننا ـ عند النظر لقصائد الديوان كوحدات منفصلة – نجد أنفسنا بصدد البناء الدلالى نفسه القائم على الإحالة والربط بين لحظة الشاعر المتعينة وبين أفق آخر أكثر عمومية بهدف إضاءة اللحظة المتعينة .

فى «طقوس متقابلة» مثلا تتحق الإحالة عن طريق استحضار الشاعر لرسوم «جويا» ومناخ مصارعة الثيران بما يمثله من توتر وعنف ، أيضا فى «هلاوس ليلة الظمأ» تعمل الذاكرة على تقييم أفعال الجلادين بتسليط الضوء على معايير الشهامة والنبل كما تتجلى فى الممارسات الحياتية الشعبية . لايشذ عن هذا الخط سوى قصيدتين «وجوهاً يتنطف الدم» و«هذا الليل يبدأ» فالأولى نشيد من «البسيط» يذكرنا بأجواء قصيدة المتنبى الشهيرة، عند خروجه من مصر «ماكنت أحسبنى أحيا إلى زمن/ يسىء بى فيه عبد وهو محمود» والثانية تعمل عمل التذييل والتركيز الدلالى لمقول الشاعر فى قصائد الديوان مجتمعة .

● كريم عبد السلام

تليفزيون

حكاوى القهاوى : قبل أن يفقد بريقه وتوهجه

اختيار المقاهى وحكاياتها عنوانا لبرنامج ثقافى ممتد، فكرة لها جاذبيتها الواضحة لما يحويه عالم المقهى من ثراء وإثارة وارتباط بتفاصيل الحياة اليومية للبشر جديرة بالرصد وبالتسجيل .

وبرنامج «حكاوى القهاوى» فى رصده وتسجيله لمفردات وتفاصيل الحياة اليومية على المقاهى وبصفة خاصة المهن والحرف الشعبية – التى كانت تتخذ منها مقرا حين يعوزها


سامية الاتربى

المقر - يعتمد على «الحكى» أو تداعى الذكريات على ألسنة أصحاب هذه المهن من المسنين وغيرهم من البشر ليدلوا بما يعن لهم من «حكاوى» الماضى الجميل .

وقد لعبت ثقافة المعد يحيى تادرس واهتماماته ومزاجه الشخصى دورا اساسيا فى تحديد موضوعات برنامجه . فقد عرفناه ولعا بالتاريخ والتراث الشعبى فى برامجه السابقة ومنها برنامجه الماراثونى الشهير «كانت أيام» الذى قدم من خلاله مسحا شاملا لعادات المصريين وتقاليدهم وأعاد اكتشاف الاشياء البسيطة والعابرة برؤية جديدة وعين فاحصة مدربة على التقاط كل ما هو مهدد بالاندثار وعلى التنقيب عن كل ما طواه النسيان من الموروث الشعبى .

والمقهى أو «القهوة» كما تعرفها مقدمة البرنامج ، فى بدايته ، فى عبارات بليغة وموجزة عالم رحب ، صاخب وثرى «فيه اللى قاعد ، وفيه اللى هايم ، وفيه تلاهى وفيه عبر وفيه تلاقى كل البشر » .

لم تكن مقاهى القاهرة إذن مجرد مقر لاحتضان أصحاب المهن والحرف - وهو على أى حال ما تميزت به عن غيرها فى بلدان أخرى - أو مجرد وعاء لمخزون من التراث الشعبى كما اراد لها أن تكون يحيى تادرس ولكنها بالاضافة لوظيفتها الاجتماعية هذه لعبت دورها البارز فى الحياة السياسية والثقافية والفنية للعاصمة .

معد برنامج «حكاوى القهاوى» لم يتطرق إذن إلا فيما ندر لإسهامات المقهى فى الحياة السياسية والثقافية ربما لأسباب رقابية أو ربما لتمحوره حول عشقه الأساسى : التراث . لهذه الأسباب بدأ برنامجه فى الآونة الأخيرة يفقد بريقه وتوهجه بل خرج عن فكرته الأساسية ومكانه الاصيل وسبب نجاحه، «المقهى» واصبح «حكاوى القهاوى» إعادة إنتاج لبرنامجه السابق «كانت أيام» .

وفى حلقاته الأخيرة يبدو المعد وكأن معينه قد نضب ، فيهجر المقهى ويترك القاهرة ليجول ويطوف بمحافظات مصر

بحثا عن مادة جديدية وسعيا وراء الطريف والغريب كاهتمامه بالخوارق وحفر العيون والآبار فى الواحات وطهاة الملوك والانجليز والأثرياء وكلها أشياء جديرة بالتناول ولكنها تفقد برنامجه شخصيته وتميزه، ولأنه يعتمد على «الحكى» نجد أن حوار المذيعة سامية الأتربى - التى تديره عادة بعفوية وخفة ظل وتسهم فى إنجاح البرنامج بشغفها الواضح بالتاريخ والتراث - وقد تحول الى «ثرثرة» حول أمور وأشياء غالبا ما تكون عادية أو محدودة القيمة ولا تضيف جديدا لخبرات المشاهد .

ومالم يلتفت اليه يحيى تادرس فى مسحه الشامل لمقاهى القاهرة، انه لم يستوف فكرته بعد ولم يستنفد اغراضها وفوق هذا وذاك لم يف «المقهى» حقه كمكان عبقرى له طابعه المعمارى الخاص وله تاريخه وعبقه وذكرياته .

ففى القاهرة وحدها آلاف المقاهى يكفى تاريخ كل منها لان يروى فى حلقات .. كما انه لن يتناول التحولات التى طرأت على المقهى نتيجة لتقدم العلم وظهور الاختراعات الجديدة مثل الاذاعة فى الثلاثينيات والتليفزيون فى الستينيات، والأخطر انه لم يلتفت الى المقهى كمؤشر أو ترمومتر حساس للازدهار أو الانحطاط الثقافى .

فمن البديهى أن مقاهى القاهرة شهدت ازهى عصورها فى فترات الازدهار الحضارى وتراجع دورها فى عصور الردة والظلام .

كانت مقاهى القاهرة فى عصورها الزاهية ملتقى للأدباء والشعراء والمثقفين . ومازال معظمها حيا باقيا أمام برنامج يحيى تادرس فرصة ذهبية لاستدعاء ما لم تبح به بعد وعليه إذن ان يمنحنا كمشاهدين المزيد من الحكاوى والمزيد من القهاوى .

● سلوى سالم

التختجية والنماذج الإنسانية المجهولة

وسط ركام برامج الكوميديا الفظة (محفوظة الحقوق للتليفزيون) والتى أثبتت أننا شعب يتمتع بقدر عظيم من ثقل الدم وغلظة الذوق ، وصححت تلك المقولة القديمة ـ والتى روجها أعداؤنا بالتأكيد ـ عن خفة الدم وحس النكتة، ورقة الذوق عند الشعب المصرى ، قبل أن يهرع التليفزيون مضافة اليه شركات الانتاج النفطية لوضع الأمور فى نصابها الصحيح ، واغراق عقل المتفرج ووجدانه . بما يثبت العكس ، ويؤكد ان كل شعب يستحق تليفزيونية .

وسط هذا كله تسلل ، لا أدرى كيف ، برنامج «التختجية» وهو الملحق الرمضانى ، لبرنامج «حكاوى القهاوى» والذى يبدو ان السياسة التليفزيونية الجديدة قد استبعدته من لياليها الرمضانية، حتى تكون منسجمة مع نفسها ـ لكن يبقى لبرنامج «التختجية» الذى يعده يحيى تادرس ـ واحد من أقدر معدى البرامج التليفزيونية ، وأكثرهم فهما لطبيعة هذا الوسيط الاعلامى والثقافى المهم، ولوظيفته الحقيقة فى بلادنا ـ وكما قدر لهذا البرنامج معد عالى الكفاءة ، قدر له أيضا مقدمة هى سامية الاتربى التى اختارت ـ وهى سليلة أسرة أرستقراطية ـ أن تنحاز عن قناعة واخلاص ، منذ بداية حلقات «حكاوى القهاوى» ، للذين لا صوت ولا صورة لهم فى إعلامنا الرسمى .. ويساعد المعد والمذيعة المخرج عمر أنور باحترامه لطبيعة هذه البرامج وابتعاده عن «الافيهات» السخيفة إخراجيا التى يلجأ إليها زملاؤه !

يقدم برنامج «التختجية» عالم الموسيقى والغناء المهمش والمستبعد (بقايا التخت القديم ـ فرق الموسيقى الشعبية ـ العازفين الشعبيين المهرة ـ المغنين الشعبيين ـ المنلوجست) الخ . لكى يكشف التاريخ لنا عن الوجه الآخر من وجوه فنون الغناء والموسيقى المصرية والعربية .. ذلك الوجه الذى



طمسه السائد بسوقيته وإلحاحه وسلطاته .. وليس مهما أن يكون هذا الوجه الشعبى والتقليدى أسمى إبداعا أو أرقى فنا ، ولكن المهم ـ كما تقول مقدمة البرنامج ـ ان هذا الوجه المخفى والمفترى عليه يقدم غذاء وجدانيا لملايين من الشعب ، ومازال أصحابه حريصين عليه مخلصين لقيمته رغم صعوبة وقسوة المواجهة ، ورغم إدراكهم ان الريح تسير عكس اتجاههم !

لقد قدم برنامج «حكاوى القهاوى» والذى كان يذاع يوميا خلال رمضان الماضى والذى قبله، كان يذاع اسبوعيا فى الشهور الأخرى ، قدم عددا من الحلقات المهمة التى دفعت بنماذج انسانية مجهولة الى الشاشة الصغيرة ، نماذج تبدو هامشية ولكنها تكون فى مجملها خطوطا أساسية فى الخريطة البشرية ، للشعب المصرى، وباستبعادها وتهميشها تطل تلك الخريطة ناقصة (حواة ـ لاعبو سيرك ـ مبيضو النحاس ـ حاملو الأثقال – صاغة ـ صانعو تحف .. الخ) كما قدمت حلقات خاصة عن بعض الشخصيات المنسية فى مدينتنا (آخر سكرتير للملك فاروق ـ حفيدة السكاكينى باشا ـ المؤرخ محمد سيد كيلانى الذى أرخ للترام والسكك الحديدية والأدب القبطى وربوع الأزبكية وكل ما نسيناه او تناسيناه).

لقد استطاع برنامج «حكاوى القهاوى» وملحقه «التختجية» ان يقدما للمتفرج المصرى المغلوب على عينيه وعقله ووجدانه برنامجا تليفزيونيا حقيقيا يزيده معرفة بالحياة من حوله الى جانب ما يقدمه له من متعة سمعية وبصرية !

● **سيد خميس**

كاسيت

فارس المسرح الغنائى


كارم محمود

مع فناننا الراحل كارم محمود، سنجد قلم النقد مدفوعا لان يفتتح سطوره بأهمية الحديث عن مقتضيات التأهيل الحنجرى لكفاءة المغنى - أو المطرب فى لغتنا الدارجة!! - وعن أهمية التزود فى تدريبه المهنى بثقافة من تمارين «الفوكاليز» التنغيمى أو تربية الصوت، وبقواعد ونظريات الموسيقى اللازمة لسيادته فيما لا يقل بحال عن ضرورة تمكنه من قراءة وكتابة النوتة!!

وذلك أننا قد عرفنا لكارم - يرحمه الله - صوت تينور زخرفى أو «ليجيرو» Leggero بمعنى الخفيف الرائق حسبما حددته مصطلحات التصنيف الغنائى الحضارية لنوع معين من لون الصوت الذى يمنحه العاطى الوهاب لبعض شباب الذكور، ويتميز لديهم بصفاء الترنم وخفة السيولة ولمعان التجول بين مناطقه الثلاث عمقا، وتوسطا وعلوا، وكل ذلك فى مذاق تفاؤلى ضاحك السن والنضارة المنغومة.

والمشهور عن كارم بعد، أنه كان يعى تماما مسألة الارتباط الوثيق بين اللياقة الحنجرية للمغنى وبين سلامة الصحة الفيزيقية، فألزم نفسه بصرامة البعد عن ممارسة التدخين ومشتقاته!!، والخمر ومترادفاتها!! وكل ما من شأنه أن يوقع المغنى فى ورطة ومهالك التدمير الصحى، وبذلك كان قد استقام فى سلوكه الصحى ، فاستقام له معدن حنجرته البللورى الطروب بطول حياته المهنية حتى بلوغ الثانية والسبعين، واصبح هو الفارس الاوحد عندنا - أو يكاد!! - فى قدرات وتجويد الاداء لبطولات مسرحنا الغنائى، وأعنى بهذا تجاوزه لمستوى الدقائق السبع او حتى العشر فى اداء الاغنية المعتادة عند اصحابنا، لكى ينفرد هو بمستوى تحمل الساعات الثلاث ولا اقل!! - فى تمثيل وغناء ادوار البطولة بالمسرحيات الغنائية، ومفهوم ضمنا مقدار ما آلت اليه او تؤول اليه هذه الساعات الثلاث مع مطالب تكرار ليالى العرض، وعلى النحو الثابت لكارم فى وثائق أدائه البطولى فى اوبريتات: العشرة الطيبة، وشهر زاد، والباروكة، وليلة من ألف ليلة، والبيرق النبوى، الى جانب مانعرفه عن أدائه


أحمد صدقى

فى الصور الاذاعية وبالمدة الاقل نسبيا عن زمن الاوبريت.

والمعروف عن كارم أيضا انه كان قد تزود لمهنته بقدر كاف ومحترم من الثقافة الموسيقية الاكاديمية، وبأنه منذ البداية كان قد نشأ فى جو عائلى يمارس إنشاد التراتيل الدينية والمواويل البلدية، وأمكنه فى مسقط رأسه بدمنهور أن يتلقى تعليما موسيقيا اوليا على يد الموسيقار الكبير محمد حسن الشجاعى الذى تولى رئاسة القسم الموسيقى بالاذاعة فيما بعد، والذى نصحه بالرحيل الى القاهرة والالتحاق بمعهد الموسيقى الشرقية للتزود بالتعليم المهنى، فكان أن نزح الى القاهرة فعلا وتخرج فى هذا المعهد بدبلوم القسم العالى على نظام ست سنوات فى عام ١٩٤٤، بعد ان تلقى دروسا مثمرة فى قواعد الموسيقى ونظرياتها، وفى الصولفيج الغنائى والقرائى، وعلى يد اساتذة يعتد بهم من امثال : محمود عبد الرحمن، عبد الحليم على، كوستاكى، والشيخ درويش الحريرى، صفر على وغيرهم، فضلا عما تمتع به من دراسة واداء التواشيح والسماعيات على الشيخ الاخصائى فؤاد محفوظ.

ومن الرعاية الفعالة له من مصطفى بك رضا رئيس المعهد والمستشار الفنى للموسيقى والغناء باذاعة القاهرة عندما خصه بغناء وصلتين اسبوعيا فى الاذاعة ففتح بهما له باب الذيوع والانتشار ، وامكن له بذلك ان يتدرج فى سلك الاحتراف المهنى المشروع وهو كامل الاهلية حنجريا وثقافيا، وحتى شهد له كبار المؤلفين والملحنين بأنه قد ظل مضمون النتائج الايجابية فيما كان يعهد اليه بغنائه من بعد تجربة واحدة، تبعا لقدراته الذاتية فى سهولة قراءة النوتة.

واذن، فلسوف نظلم قدرات كارم محمود لو حصرنا دوره بمعيار ما لطوابير مطربى الاغنية ولا شىء بعد، وصحيح انه قد مارس اداء الاغانى لعديد من الملحنين امثال محمود الشريف، واحمد صدقى، ومحمد الموجى، ورءوف ذهنى، وعبد الحميد توفيق زكى، وانه علاوة على ذلك قد مارس ابداعيات التلحين فى عديد من ألحانه التى نذكر منها :

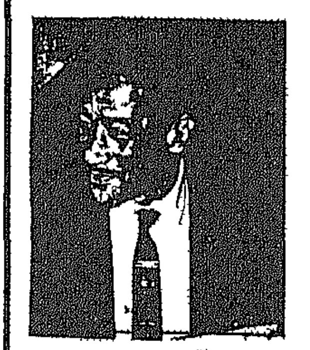
أمانة عليك ياليل طول، مشغول عليك، والنبى ياجميل حوش

عنى هواك، ياحبيبى، سمرة ياسمرة ، بيقولوا الحلو ما يكملشى، ما اقدرشى اغيب عنك، الحلو اللى شغل بالى، قالوا لى عليك كلمات، وانها جميعها مما يعطى السامعين من لون صوته الرقراق وزخرفاته تعبيرات لها ايقاعها الحيوى الخالى من المط والتلكؤ وفى مذاق حنجرى لتينور «ليجيرو» له كامل القدرة على انشاء علاقات الوداد الفورية مع طبول آذان السامعين ومنها مباشرة الى شغاف قلوبهم، ولكن الاكثر قيمة فى شأن دور كارم محمود المتميز، هو وزنه فى اداء بطولات الغناء المسرحى، وفى برامج الصور الاذاعية التى يمكن ان نذكر منها فى مجال المسرح:

العشرة الطيبة، شهر زاد، الباروكة، ليلة من الف ليلة، البيرق النبوى، وفى مجال الصور الغنائية: قرية الجن تأليف احمد شوقى وموسيقى يوسف شوقى، وجزيرة السبع بنات تأليف محمود اسماعيل جاد وموسيقى حسين جنيد، ولولى الندا تأليف عبد الفتاح مصطفى وموسيقى محمود الشريف، وراوية تأليف عبد الفتاح مصطفى وموسيقى احمد صدقى.

واما بعد، فالدعوة عامة جدا لكل برامج إذاعاتنا فى التزود منها لحلقات ثقافية وجمالية عن دور كارم محمود، وشيكا وتباعا، وفيما لو ارادت هذه الاذاعات ان تقدم لسامعيها فعلا ثقافة الموسيقى وجمالها خارج اطار الهذر الغنائى!!

● فرج العنترى


محمد الموجى

مطرب من رجال الحور

عينى بترف ياحبة عينى، ياللى سرقتى النوم من عينى، أغنية طالما سرقت النوم من أعين الساهرين مع حفل أضواء المدينة عندما انتشر جهاز الراديو فوق أسطح المنازل فى القرى ، وبمجرد أن يعلن المذيع مجيء فقرة كارم محمود يدب الانتعاش فى جميع العيون .

يافايتنى ف حيره مشغول البال

اختار لك خيره يانا ياالعزال


نجاة الصغيرة

كانت هذه الأغنية التى وضع كلماتها اسماعيل الحبروك بلديات كارم محمود نقطة تحول فى تاريخه الغنائى.

كان كارم محمود فى سباق دائم مع الزمن ، مع التطور ، مع الذوق الجديد ، تلك كانت محنة جميع مطربى عصره حينما أحدثت مدرسة الموجى بصوت عبد الحليم انقلابا مدويا فى حقل الأغنية العربية ، وهى مدرسة رفدتها مدرسة محمد فوزى بفتح سكك جديدة وأساليب جديدة للغناء ، وشارك فى دعمها وبناء صرحها كمال الطويل وبليغ حمدى وفؤاد حلمى ومنير مراد ، وجاراها ـ بكفاءة عالية ـ ملحنون قدامى أمثال محمود الشريف وأحمد صدقى وعزت الجاهلى وعبد العظيم عبد الحق . تلك هى مدرسة الغناء المهموس ، الغناء الطبيعى ، السهل الممتنع ، الذى يعتمد على صدق الأدء أكثر من اعتماده على الزخرفة والحليات والعرب، وعلى التلخيص أكثر من الثرثرة النغمية، وعلى رهافة الإحساس أكثر من حلاوة الصوت ، واقتراب اللحن من لهجة الحياة الواقعية اليومية والنجاح فى التقاط شحناتها الإنفعالية عند التخاطب ، وانتخاب موضوعات للغناء جماعية الطابع تجد أصداءً كثيرة عن كثيرين من المستمعين ، تخاطب حياتهم ، علاقاتهم ، أمنياتهم ، همومهم العاطفية ، وإذ برز عبد الحليم كممثل فذ لهذه المدرسة ، ولمعت بجواره أصوات عظيمة تمضى فى نفس الاتجاه كصوت فايزة أحمد وصباح وشادية ونجاة الصغيرة ووردة الجزائرية ونجاح سلام ومحمد قنديل ومحمد رشدى، أصيب بالإحباط عدد من المطربين القدامى كانوا لايزالون بصحة فنية جيدة وإن


عبد الحليم حافظ

ترهلت أذواقهم بعض الشيء !

الوحيد الذى اتسق تمام الاتساق مع الغناء الحديث كأنه أحد أبناء العصر هو كارم محمود .

ومن هنا كانت أغنياته الحداثية تفرض وجودها بقوة فى ظل عبد الحليم واضرابه، أغنية : يافايتنى ف حيره مشغول البال ، وأغنية عنّابى ، وأغنية : داره قصاد دارى، وغير ذلك من أغنيات لاترد على الذاكرة الآن ، كانت تستقطب آذان المستمعين على نطاق واسع من جميع الأجيال جميع مستويات التذوق حتى من جمهور عبد الحليم حافظ نفسه ، والواقع أن كارم محمود كان مرتبطا بالغناء الحداثى من وقت مبكر، فقد واكب مدرسة محمد فوزى فى أوج ازدهارها ورأى كيف استطاعت هذه المدرسة أن تؤمم فن الغناء لصالح جميع الطبقات الشعبية البسيطة ، لقد نقلت الغناء من صالونات التخت الموسيقى الرزين إلى الشوارع وعربات الأجرة والحدائق العامة، لقد بسطت فن الغناء فلم يعد ذلك يعد ذلك الفن الأرستقراطى المهيب الذى لابد أن تجلس إليه خاشعا لاتفعل شيئا سوى التفرغ التام للإنصات بتمعن وتركيز ، بل أصبح فنا سريع الاستجابة للمشاعر اليومية المتداولة والتعابير الدارجة والقوالب والأشكال الشعبية الطريفة ، وكان صوت كارم محمود يجمع بين الارستقراطية والشعبية ، يلعب بهما فى مرونة فذة ، من أعلى قمة فى الجواب إلى أبعد عمق فى القرار ، يغنى فى البرامج الإذاعية أغنيات ذات طابع أوبرالى شرقى رفيع المستوى يحتاج فى تذوقة لأذن شديدة الحساسية وذائقة شديدة الرهافة ذات خلفية معرفية عميقة ، بعوف الأصيل وقطر الندى وغيرهما من البرامج


سيد مكاوى

الغنائية التى أبدعتها العبقريات الثلاث : محمود الشريف وأحمد صدقى وعزت الجاهلى ، وفى نفس الوقت يغنى - بنجاح منقطع النظير ، وفى برامج غنائية أخرى - أغنيات مغرقة فى الشعبية، مثل برنامج عوف الذى غنى فيه أغنيته الشهيرة : ياحلو ناديلى ، وبرنامج السوق ، وبرامج أخرى كثيرة.

كان صوت كارم محمود من فصلتين متجانستين متكاملتين على اختلاف فى أصولهما : آلة الكمان وآلة الرباب معا ، فهو قادر على إطلاق صيحة أعلى أوتار الكمان وصرختها الحادة ، وقادر فى الوقت نفسه على هدير الرباب بنغم ساذج خشن وإنسانى يخترق بطون المشاعر، يهزها من أعماقها هزا عنيفا : الا رستقراطية والشعبية فى كأس واحدة مترعة بالرى .

وقد اقتربت من كارم محمود لفترات كثيرة على امتداد السنوات الأخيرة بحكم عملى فى مجلة الإذاعة والتليفزيون، فكنت أستشعر محنته فى البحث عن ألحان حداثية ذات طابع شرقى أصيل تفجر طاقاته الصوتية المخبوءة ، كان يحلم بلحن للموجى أو السنباطى أو الطويل أو بليغ أو سيد مكاوى ، ولكن الواقع كان قد بدأ يفرض قيما اجتماعية جديدة تفرض بدورها سلوكات فنية مجافية للذوق والقيمة تخضع لاعتبارات ومقاييس غريبة، ولم يكن كارم محمود من النوع الذى يستسلم للإحباط بسهولة، بل كان دائم الاشتعال والرغبة فى التطور الخلاق، فكان يلحن لنفسه بقدر ما يستطيع ، والتلحين للنفس كثيرا مايشبه زواج الأقارب لا نجاة من خطره ، ولكن كارم محمود عاش عمره الفنى منذ البدء وحتى الرحيل مطربا شعبيا فى الصف الأول من صناع البهجة والطرب،

وأظن أن مكانته فى قلوب مستمعيه وعشاقه ستبقى ما بقيت أجهزة البث تفتح فى الأثير زادا تحتاج إليه الجماهير.

● خيرى شلبى

سينما

سارق الفرح بين الرؤية الملحمية ونثريات الواقع



لقطة من فيلم «سارق الفرح»

«داود» أحد المخرجين الذين يؤمنون بأن السينما هى : أداة مهمة للتعرف على الحقيقة ، مبتعدا عن الارث الطويل لسينما التكريس التى تنزع لتثبت الواقع عبر تاريخية فذة مهلهلة من القصص المعادة المشروطة بقيم السوق الاستهلاكية، والتى تعبر عن حياتنا تعبيرا زائفا ، مصنوعاً ، إن سينما «داود» السابقة تدور فى المسافة القائمة بين افراز المخيلة «أى ما هو أسطور ، فى البحث عن سيد مرزوق» وما هو يومى ومعاش فى «الكيت كات» وتتجلى الحركة عنده وبلا انقطاع فى اللحن الأساسى ـ الحياة اليومية ـ حيث يكون عبر الصورة تواصلا بين المتلقى والمادة المعروضة .

إذن : ما الذى جعل فيلما طويلا «كسارق الفرح» ، منذ ز


داود عبد السيد

من خلال كاميرا حساسة ، ورؤية مبدعة يحمل كل هذا الملل ؟.

هل لأن المخرج منذ البداية كان يمتلك قناعته النهائية بأنه ينتوى أن يعبىء شريطا له مواصفات ملحمية ؟.

أم أن جغرافية المكان وثراءه ، وتعدد شخوصه وحركتها فى المكان والزمان شكلت ما يشبه الفخ حيث حدثت تلك الثرثرة السينمائية التى بدت فى كل حالاتها مجانية ؟ .

هل فى الامكان إقامة سياق فنى متكامل يعلن عنه وعى الفنان من خلال لقطات عامة فى شكل الحياة اليومية كما نراها، ونعرفها ، متنافرة أحيانا ، ومتصارعة ، ترتكز على ما هو معاش ويومى ومعروف لدينا سلفا ؟. هل تستطيع الأشياء وحدها ضبط الايقاع ، وتجسيد الصوت الفنى الذى يقودنا للمعنى «أى إلى الهدف الفنى لأى عمل ابداعى؟» .

الفيلم عن الهامشيين . هؤلاء الذين يقيمون عالمهم خارج الذاكرة «ذاكرتنا نحن» ويمارسون حياتهم وفق نواميس خاصة وتقاليد يصنعونها هم . دائرة مروعة يتحملون خلالها ما تصنعه فيهم الحياة من ألم ، ينتظرون الموت المؤجل بدون فزع حقيقى .

علاقات نهائية بين بشر الهامش حيث يستحضر ما هو شهوانى «جنسى» ، وما هو اقتصادى «لقمة العيش» وما هو اجتماعى «مجمل للصراعات فى هذه الدائرة الجهنمية» ، وما هو حلمى «تجاوز الحياة اليومية الرثة للوصول إلى التحقق» .

هل كان من اللازم لدى مخرج يمتلك وعيه «حرفته» أن يعبر عن مشاعر أبطاله بهذا الكم الرهيب من اللقطات المكررة ، والمعادة دائما ؟. علاقة البطلة «لوسى» بالبطل «المصرى» بذلك الهوس الجنسى المكرر «والتجارى فى مجمله» فى البيت والزقاق والخرابة ، وفى كل مصادفة لقاء ، وهل لقاءات المهمشين الثلاثة على الربوة التى تطل على المدينة ، فى عزلتها كانت تحتاج لكل هذا الضجيج الصارخ فى الليل ؟. ألم تكن كف الشيخ «حسنى» فى «الكيت كات» وهى تزحف على الجدار

راغبة فى التعرف على حياتها أكثر تأثيرا من كل هذا الضجيج؟. أيضا علاقة «حسن حسني» القرداتي / الفنان بأخت البطلة «حنان ترك» ذلك الفنان الذى عشقها بكل احباطات روحه ، وحينما تحقق العشق لحظة الرقصة الهائلة يدفع بنفسه إلى الموت من أعالى الربوة المحدقة على الهاوية . أى تبرير فنى يدفع للموت بعد التحقق ؟. تلك الأغنيات المنفصلة عن السياق والتى بدت كأغنيات قائمة بذاتها خارجة عن الايقاع العام للفيلم بكلماتها النثرية «غير الشعرية» والتى تذكرنا فى كل الأحوال بأغنيات ليالى الطرب فى الأفراح والموالد . حلم الفتى «المصرى» بمعشوقته والذى صوره المخرج فى الرقصات الشرقية والتى بدت كأنها خدمة مجانية من المخرج لمنتجة الفيلم بطولها وفجاجتها .

أسئلة كثيرة تجعلنا نلخصها فى السؤال المهم : هل تلك سينما واقعية جديدة ، ملحمية على نحو ما يفهم داود ؟. أم أنها تعبير عن إرث اجتماعي ، ومداخله غير فاعلة عن مجمل علاقات هامشية اجتماعية تعرفنا عليها بغير عمق ، أو سياق من خلال فيلم طويل ؟.

● سعيد الكفراوى

نقد النقد فى فيلم داود عبد السيد

يعرف الجمهور «داود عبد السيد» مخرجا مبدعا ، لكن قد يجهلون أنه ناقد قدير ، لم يظهر «داود» قدراته النقدية فى أى من أفلامه الأربعة السابقة بقدر ما أظهرها فى فيلمه الخامس «سارق الفرح» ، باعتبار أن الكشف عن آليات الإبداع الفنى من مجالات النقد المهمة ، بل تظهر فى الفيلم أيضا لمحات من نقد النقد .

النقد

يولد الفيلم أمامنا مباشرة وتتكشف لنا تفاصيله بعملية تضاهى عملية الخلق الفنى ذاتها ، فنحن نشاهد عملية الإبداع نفسها وليس مجرد نتاجها . الفنان الذى نتابع تخلق وتوالد عالم الفيلم على يديه على الشاشة ـ كما يتخلق ذلك العالم على يد داود عبد السيد نفسه خلف الكاميرا ـ هو «ركبة» القرداتى


حسن حسنى

«حسن حسنى» ، يعمل «ركبة» أصلا بوسيط من أقدم الفنون : الرقص والموسيقى الايقاعية ، رغم ذلك ، يبدأ ركبة بتقديم مفردات عالم الفيلم لنا من خلال وسيط آخر : أداة بصرية مقربة وكاشفة «المنظار المقرب» ، هى فى نفس الآن علامة دالة على الفن الذى تمثل فى رحابه مستمعين بعالم الفيلم : فن السينما ، بذلك ، ينصهر الجميع فى بوتقة الشاشة ويتوحدون معها ، سواء فى ذلك المشاهدون فى الصالة ، والفنانون والفنيون العاملون أمام الكاميرا وخلفها .. يحدث ذلك لأن «ركبة» «نظير داود» يخلق شخصيات الفيلم بأن يلتقطها بالذات فى مجال منظاره من بين سكان هذا العالم العشوائى، ويبرزها إلى بؤرة الاهتمام ، تاركا بقية السكان على الهامش دون أن يهملهم ، إذ ظل لهم أثر بصرى مهم فى خلفية الفيلم . لكن ما أن ينتهى «ركبة» من رصد مفرداته حتى تستقل عنه وتعيش حياتها الخاصة ، التى نتابع تطورها لحظة بلحظة. ينصهر «ركبة» نفسه فى العالم الذى أعطاه اشارة بدء التخلق ، وتظل حياته رهنا بسماحة لمخلوقاته بالانطلاق فى عوالمها الخاصة «مثل مطر (فتحى عبد الوهاب) شقيق البطل عوض (ماجد المصرى)، الذى ولد على يدى (ركبة) كعازف ايقاع ، لكنه اختار الدخول إلى عالم الملاهى الليلية الفخمة» ، لكنه يموت فى اللحظة التى يأسر فيها ناتج إبداعه ، حين يسعى عامدا إلى غزل حبل خفى يربطه برمانة «حنان ترك» ، صنعه من أصوات دفه التى ضبطها تماما لتناسب «رمانة» وحدها ، فترقص كما لم ترقص من قبل ، وتنجذب إليه منومة بسحره ، عاجزة عن الاستقلال عنه ، وتسير مندفعة نحوه ودافعة إياه فى ارتباط يعجز كلاهما عن الفكاك منه ، ويصعدان إلى ذروة توتر ينهار عندها الحد الفاصل بين من يجذب ومن يدفع «وهذا التوتر الذى ينشأ بين الفنان ومادته هو شرط استمرار قدرة الفنان على الإبداع ، كما أنه عذاب ومتعة الفنان الخلاق مجتمعين» ، فلما يصر «ركبة» على الوصول بتلك الذروة إلى نهايتها المستحيلة ، يموت فعليا «على المستوى الأول فى سياق قصة الفيلم» ومجازيا «على مستوى التعبير عن قصة الخلق الفنى» .

نقد النقد في الفيلم

لداود عبد السيد طبيعة مركبة «فنان / ناقد» ، مثله مثل مجموعة من سينمائيى جيله ، «على سبيل المثال لا الحصر :

«خيرى بشارة ، ومحمد كامل القليوبى ، ورأفت الميهى» ، تكونوا فى الستينيات ، ونضجوا فى السبعينات ، وجهدوا فى طرق أبواب التحقيق فى الثمانينيات والتسعينيات» ، وهم جميعا ينحازون عن الحق للفنان فيهم «وهو موقف نقدى رشيد أيضا ، لأن الناقد المهتم حقا بتقدم الثقافة يقدم حرية الفنان على نظريات النقد» .

يظهر ذلك الموقف النقدى الرشيد فى فيلم «سارق الفرح» باسلوب ساخر خفيف الظل فى صورة العلاقة بين الشخصية الدرامية «عوض» «ككيان ممثل للفن» وبين الشخصية الديكورية الثابتة «ضريح سيدى أبو العلامات» «ككيان ممثل للنقد» . لا مفر للناقد من أن يبدأ عمله بإخضاع الجسد الحى للعمل الفنى لتشريح ذهنى بارد ، لاستخراج ما فيه من علامات ، قراءة دلالاتها لإعادة بعث العمل الفنى حيا فى ضوء رؤيته النقدية ، التى لا تصح إلا بقدر ما يبذله الناقد من جهد فى التواصل مع العمل الفنى ، هذا الجهد هو الذى يحض الناقد ضد فرض دلالات تعسفية . ينقد فيلم «سارق الفرح» هذا التعسف النقدى الكسول بالذات ويصوره فى انفصال الدلالات عن العلامات وسبقها لها فى علاقة «عوض» بالضريح ، إن إرادة «عوض» هى التى تخلق قدرته على تحريك الأحداث فعلا ، وهو خلق سابق على ظهور العلامات «سقوط براز الطائر أو القلة على رأس عوض» ، فصحة عزم عوض هو الذى يضفى الدلالات على أى علامة عارضة ، لا قيمة لها فى حد ذاتها ، ويمكن استبدالها بغيرها دون أن يغير ذلك من واقع الأمر شيئا ، الدلالة هنا تسبق العلاقة لأن عوض قد عزم على الزواج من حبيبته أحلام «لوسى» وعلى تيسير سبل اتمام هذا الزواج وانتهى الأمر .

لا تقف امكانية التواصل مع هذا الفيلم البديع عند ذلك الحد طبعا ، إذ تقصر تلك العجالة بعد مرة مشاهدة واحدة عن إتاحة فرصة كافية لارتياد كل دروبه ، كما أن جماله الأخاذ لا ينفى وجود بعض الهنات التى تخل بإيقاع الفيلم وتعكر تمتعنا بمشاهدته ، لا سيما فى معظم الأغنيات ، والملابس ، وتسريحات الشعر ، لكنها مقدمة للقاء آخر مرتقب مع الفيلم بعد عرضه العام .

● سهام عبد السلام

الرواية العربية
والرحلة إلى آفاق جديدة

بقلم : فاليريا كيريتشنكو

يعتبر أدب الرحلات من الجنس التقليدى لآداب القرون الوسطى الذى نشأ منذ حوالى ألف سنة ومرت عليه مراحل النهوض والانحدار وكان ينطوى فى زوايا النسيان ويزدهر من جديد ، ولازمته تغيرات شكلية لبعض خصوصياته، ولكنه حافظ على وظيفته الأساسية، ألا وهى خدمة المعرفة ووعى الجديد ؛ وذلك بالتعرف على الأماكن غير المعروفة، على البلدان البعيدة والشعوب الأخرى ، على دياناتهم وعاداتهم . وشكل تصوير «العجائب والغرائب» هو العنصر الأساسى لرحلات القرون الوسطى.

ونتيجة لتطوير العلاقات مع بلدان الغرب فى القرن التاسع عشر تهيأت الظروف لبداية ازدهار جديد لهذا الجنس الأدبي.وكانت الرحلات إلى أوربا وخاصة إلى فرنسا التي كانت تعيش عصر الثورات الاجتماعية ، والتعرف على أفكار حقوق الانسان ، وشعارات الحرية والمساواة، أوقدت مشاعر رفاعة الطهطاوى وغيره من المفكرين المصريين والعرب فى نشر الدعاية فى أوساط المواطنين وذلك عبر تصوير «العجائب والغرائب» التى أنجزها الغرب بفضل تقدمه العلمى والتقنى والاجتماعى .

ويمكننا أن نقول إن الرحلة فتحت النافذة على أوربا وأصبحت من أهم الأجناس الأدبية للأدب التنويرى فى مرحلة النهضة العربية، ولعبت دوراً لا يستهان به في تكوين الرواية العربية الحديثة إذ استخدمت الرواية بواعث الرحلة كأساس نوعى لبناء الحدث. وحقاً فإن رواية الرحلة تألقت فى الثلث الأول من قرننا ومهدت لهدم نهائي للآمال التنويرية.

أما الاحياء الجديد لرواية الرحلة ، بداية من السبعينيات فلا يعكس دخول

مصر فى نظام العلاقات الدولية الشاملة والأدب المصرى فى علاقة مع التقاليد الأدبية العالمية فحسب، بل وتلك التجربة المعاشة لمرحلة التاريخ الوطنى المشحونة بالتغيرات السياسية والاجتماعية الهائلة .

ونلاحظ فى روايات العقود الأخيرة أن طواف أبطالها فى المجال الجغرافى وفى نفس الوقت الطواف فى الأزمنة، فى نطاق حياة البطل الخاصة أو تاريخ بلاده أو تاريخ الحضارة البشرية بأجمعها . وهذا معناه أن الرحلة تتحول إلى رحلة روحية أكثر من كونها سياحة فى أنحاء العالم . فقد تغيرت أهداف المعرفة ، والروائى لم يعد يهتم بالانجازات الجديدة للتقدم العلمي والتقنى بحد ذاتها ، وانما بتأثير هذه المنجزات على مصير الانسان والبشرية جمعاء.

ومن الأعمال التى أحدثت صدى ويمكن أن ندرجها ونصنفها بروايات الرحلة «نجمة أغسطس» (١٩٧٤) و«بيروت بيروت» (١٩٨٤) لصنع الله ابراهيم و«رحلة ابن فطومة» (١٩٨٢) لنجيب محفوظ و«كتاب التجليات» (١٩٨٣ - ١٩٨٦) و«هاتف المغيب» (١٩٩٢) لجمال الغيطانى وغيرها من الروايات المصرية والعربية . ومن الجدير بالذكر أن نجيب محفوظ الذى كانت رواياته تتميز عادة بثبات أماكن الأحداث (أبعد من الاسكندرية لم يغادر بطله أبداً) أصبحت شخصيته تجول العالم ، وأعطاها اسماً يدل بشكل مباشر على اسم الرحالة المغربى الشهير ابن بطوطة .

● كنوز التراث

ويتبع جمال الغيطانى نجيب محفوظ فى استناده على كنوز التراث العربى للقرون الوسطى ويكثّر وينوع مراجعه التراثية من رواية إلى أخرى . وفى روايته «هاتف المغيب» يصور جمال الغيطانى طواف بطله من القاهرة إلى المغرب ويحاول وبأقصى حد الربط بين الخارجى والباطنى، بين العام والخاص، بين الانسان والعالم فى تداخلاتهم وعلاقاتهم بين بعضهم البعض، رحلة الخيال عبر الصحراء من المشرق إلى المغرب التى يذكرها ويقصها أحمد بن عبد الله ويسجلها ويعلق عليها كاتب سلطان المغرب جمال بن عبد الله، كل الرحلة الباطنية مسافتها حياة الانسان وطريقها هو الزمن. أمضى أحمد حياته فى الطواف بين البلدان ولم يغادر جمال مدينته أبداً، لكن كليهما مرا بطريق درامى واحد وتغيرا جسدياً ونفسياً . ويرسم جمال صورة أحمد ويصفه كإنسان لا تفارق الابتسامة الدائمة شفتيه (نتيجة العملية، مثله كمثل بطل الرواية المشهورة لفيكتور هيجو «الانسان الضاحك») والدمعة اللا مرئية معلقة فى عينيه وجمال ذاته مشوه، وعاهته

التى أصابته فى ربيع شبابه شلت قدرته على الحركة . ويدل كل ذلك على منتهى القرابة بين شخصيتى أحمد وجمال.

وكل أحداث الطواف وتقلبات الأحوال تمر أمام عينى وعقل البطل فهذه الطريقة الفنية استخدمها جمال الغيطانى لأول مرة فى روايته «الزينى بركات» (١٩٧١) وقبلها فى قصصه القصيرة ولها أهمية كبرى لعالمه الفنى حيث تعكس تصور الفنان لتكرار التجربة الروحية والانفعالية لانسان بغض النظر عن عصر تاريخى يعيش فيه.. ويحمل بطل قصص وروايات جمال الغيطانى التاريخية والعصرية فى طياته صفات المؤلف الذاتية «الأنا» .

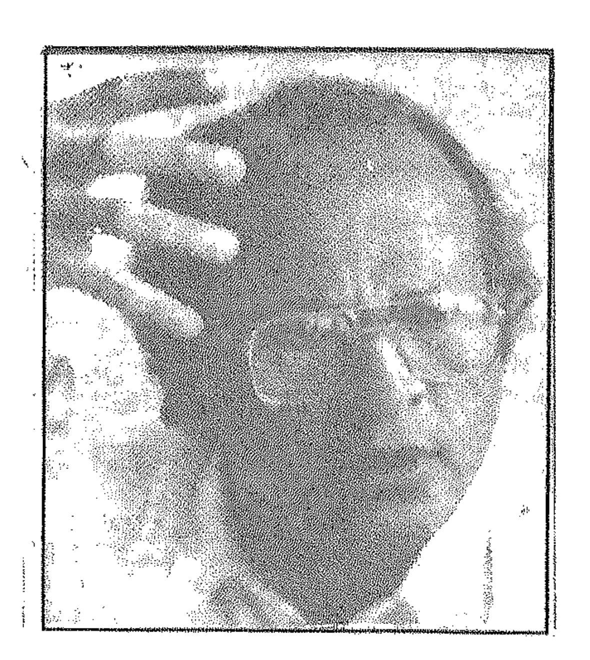
الحديث عن اسفار البطل فى رواية «هاتف المغيب» وكما تتطلب قوانين هذا الجنس الأدبى ، معبأ ومشبع بـ «العجائب والغرائب» الزمن والمجال بصفتهما عنصرى الرحلة الباطنية، يتحول بعضه إلى البعض . الزمن يملك خصوصية الاطالة أحيانا والتقلص حيناً آخر وهو يتبع قوانين الذاتية لا قوانين الطبيعة . المجال الذى عبره أحمد ببعض الساعات؟ أيام ؟ سنوات؟ يكون هناك عائق فى طريق العودة إلى الوراء.

مغادراً القاهرة عند الفجر ٩ ايار «مايو» (فهو يوم ميلاد مؤلف الرواية) مع قافلة هائلة ، أحمد بن عبد الله يصبح فى عزلة فى نهاية الطريق فى حاضرة المغرب الواقعة على شاطىء المحيط الأعظم حيث لم يعد أحد من المبحرين فيه . وأثناء سفره حط فى «واحة أم الصفير» وفى «اقليم الطيور» ومعسكر «العكاكزة» ومدينة «الظلال» ويقترب طوافه من النهاية وعندما «يصل منتهاه» تبدأ «رحلته» و«كينونته الحقة».

إن الأسلوب الشاعرى وحالة الرثاء للقاص تجبر القارىء أن يتذكر بزهد فلسفة عدم جدوى الحياة وفناء الدنيا . ولكن هذا الشعور والأفكار تعود لانسان قوى ، عاش حياته ليس فقط فى الضياء وإنما تلقى واستلهم من الحياة أيضاً ودفع ثمناً غالياً. فالفكرة الرئيسية للرواية ، جوهر «الهاتف» الذى يخضع له البطل ويغادر الوطن إلى الغرب ، إلى ذلك المكان الذى تغرب الشمس فيه ، ليست هذه الفكرة ذات معنى واحد. وعلى حد زعم البطل ، فالأمر الذى لا يستطيع الا يخضع له صادر ممن لا يقدرعلى الانباء به ، ولا يقدر على تحديد طبيعته بالضبط . صوت؟ انفجار؟ صدى؟ عرض؟ جوهر؟».(١)

إنه ببساطة صوت الزمن الذى لايرحم ويلاحق الانسان من مهده إلى غروب حياته. لكن هل هذا فقط؟ أحمد يترك القافلة ومدرسيه - قائد القافلة التنّيس ودليلها الحضرموتى - فى اللحظة التى يقرر فيها أن يقول للحضرموتى إنه لن يفترق عنه أبداً . ففجأة أيضاً وفى لحظة غير منتظرة (وإن كان لا يزال ينتظرها بلا وعى) يسمع أحمد صوتاً يأمره أن يغادر «واحة أم الصفير» - العالم الذى

(١) جمال الغيطانى. هاتف المغيب، القاهرة، روايات الهلال، ١٩٩٢ ، ص(٤٠)



جمال الغيطانى

يعيش بالقوانين البدائية – وهذا يعنى أنه يترك إلى الأبد زوجته الحبيبة والابن الذى لم يولد بعد .. إن صوت الزمن يصدأ هنا وكأنه صوت مصير لا يرحم يفرق بين الانسان واحبائه.

● ظروف غامضة

وتتكرر الحالة فى «إقليم الطيور» حيث انتخب السكان أحمد ملكاً لهم : يسمع الأمر (ارحل) وهو يصعد على البرج العالى لكى يأمر جيشه بمواجهة العدو الذى اخترق حدود أملاكه. وتبقى ظروف «رحيل» البطل من البرج وتنقله إلى معسكر «العكاكزة» غامضة. وإذا قرأنا باهتمام حكاية تولى أحمد ال سلطة المطلقة وتحوله إلى «ابن الشـ » و«صاحب النفحة» و«رأس البران الذى يعبده رعاياه، يخطر ببالنا أن ف فى هذه المرة كان صوت الموت ولم يكن يخص البطل القاص بنفسه ، وإنما يخص انساناً آخر تقمص أحمد شخصيته وعاش داخليا حياته وتقلباته النفسية بقدر صعوده إلى سلطة مطلقة وغير محدودة.

فى الرحلات التالية لم يعد أحمد يسمع الهاتف ، ويهرب من «العكاكزة» بمفرده لأنه يشمئز من تلك القبيلة المؤمنة بحلول قريب ليوم القيامة (تنبؤات إنسان بأرجل صحيحة، لكن على عكاز خشبى) والتى غادرت وطنها الغنى ، لكى تلهو فى صحراء التخمة والسكر والعربدة، متسارعة لاستخدام متعة الدنيا . وهو يبذل كل جهوده وطاقته للتخلص من هذه المدينة الوهمية الموصدة بالضباب حيث طفا فى فراغ لانهائى محروماً من «كينونة محسوسة» شاعراً بنفسه «ما هو إلا ظل الأصل فى مكان ما(١) ومشاهدا حوله ظلال الناس الذين عرفهم يوماً ما ، النساء اللواتى أحبهن، الأماكن التى وجد بها الخ.

وهكذا تنشأ فى الرواية مشكلة قديمة تقليدية فى الأدب العربى الاسلامى ألا وهى حتمية القدر والارادة الحرة فى تداولها المعاصر . الارادة الحرة تجسدت فى شخصية الحضرموتى الذى خاض البحار ودار مع القوافل العالم منطلقاً من رغبته للمعرفة والموقن بأنه «يخطىء من يظن أنه عالم واحد ، وانما عوالم مختلفة»(٢) ويحصل أحمد على الارادة

(١) هاتف المغيب ، ص (٢٠٠) .

(٢) هاتف المغيب ، ص(٤٣)

الحرة . والقدرة على تقرير مصيره فقط مع مرور الزمن ، مجتازا طريقا شائكا من المرارة والاغراءات.

إن شخصيتي الحضرموتي وقائد القافلة وشخصية «قصاص الاثر» العجوز الهرم الذي يعيش في «واحة أم الصغير» من الشخصيات ذات الدلالات العديدة وتؤلف وحدة نموذجية نلمحها في قصص جمال الغيطاني الأولى وتستمر في «الزيني بركات» بشخصية الشيخ أبو السعود مرشد سعيد الجهيني وفي «وقائع حارة الزعفراني» بعامل المطبعة الذي علم تلميذه رمانة «تجليد الكتب وحب الناس» وغيرهما من نماذج «المعلمين» الذين وهبوا معارفهم ومبادئهم الأدبية ومثلهم الرفيعة العالية لتلاميذهم الشبان . ويهدى الحضرموتي لأحمد كتابا مجلدا من جلد الغزال واناء صغيراً يشبع من العطش في الصحراء وإن بدا فارغا . هذه الاحجبة الساحرة يحملها أحمد في كل رحلاته وتعطيه القوة لمواجهة المصاعب والحفاظ على نفسه .

ويملك مشهد «نخلة» أهمية رمزية خاصة في نص الرواية . والحضرموتي «نخيل جدا ، طويل كأنه نخلة»[1] أما قصاص الأثر فهو «يرضع نخلة وحيدة، مستقيمة الجذع بما شبه الحليب على شفتيه»[2]. وعندما يسبح البطل في ضباب مدينة الظلال مضيعا القاعدة تحت قدميه، يميز في فوضى الأشباح «شجرة عتيقة، ضاربة مالت بعد انتصاب جذعها، انكشفت جذورها الدفينة ، جفت واسودت، لكن بقيت صلة واهية بالتربة من خلال جذر واه سمكه كشعرة ، عبره تخضر الأوراق وتتفرع الغصون».[3]

● منظومة القيم

ان تداعي الصور الرمزية والمشاهد والبواعث والمعاني بين بعضها ينتج هيكل النص الروائي، عبارة عن عموده الفكرى ، منظومة القيم الروحية والأخلاقية الوطيدة الثابتة .

البطل القاص يشعر بأنه خلال رحلته الطويلة يتغير : «أما زمني المصرى .. كنت كلا متكاملاً ، متلائماً ، لكنني مع كل مرحلة أقطعها باتجاه موضع مغيب الشمس أتعود ، أنشطر ، مني ما يبدو واضحاً جلياً ، ومني ما تلاشى فلا أمل في استرجاعه بالذاكرة حتى» [4] ويبقى واضحاً جلياً في شخصية البطل ما يربطه بشخصيات معلميه ومعتقداتهم ، بذكريات الطفولة، بيد الأب الأمينة ، الحامية ، باستقامة النخلة وحكمة الكتاب، بأعين الماء تتدفق في الصحراء ، بضوء الشمس، والشمس أقوى الرموز الروحية ، متحركاً

---

(١) هاتف المغيب ، ص (٣٥)
(٢) هاتف المغيب ، ص (٧١)
(٣) هاتف المغيب ، ص (٣٠١)
(٤) هاتف المغيب ، ص(١٩٨)

باتجاه الغروب ، البطل يذهب دائماً وراء الشمس . سكان حاضرة المغرب كل مساء يخرجون على الشاطىء لرؤية غياب الشمس . ويعلم البطل أنه فى وقت ما فان الشمس لن تشرق عليه . لكنه لا يريد البقاء وسط «العكاكزة» الذين يؤمنون بأن الشمس لن تشرق على الأجمعين «واطلقوا العنان، ومما أقدموا عليه شرطاً إماتة النفس المعنوية قبل الالتحاق بهم».[١]

وتحتل جزيرة تنيس العجيبة الرائعة مكاناً مرموقاً فى القيم الروحية، جزيرة الطيور واشجار البلسان التى تحدث عنها قائد القافلة لأحمد . وعاش فى الجزيرة والد قائد القافلة وعرف لغة الطيور ، وأقسم بأنه لن يحرم من الحرية أى كائن حى .

لكن فى «اقليم الطيور» – حيث الأبنية الكثيرة التى بناها شقيق قائد القافلة مهندس العمارة، فالطيور تؤلف موضع العبادة – وهناك يعيش فى المختفى مخلوق غريب مولد من زواج والد الشقيقين، حامى الطيور ، من الطير . ورؤية هذا المخلوق تستدعى عند أحمد شعور الشفقة والكراهية .

وفى المغرب يعرف أحمد نبأ اختفاء جزيرة تنيس التى غمرت جات البحر بعد موت آخر شجرة بلسـ . هذه الأنباء أحزنت البطل اكثر عندما سمع بموت الحضرموتى . وهو لم ير تنيس ولن يراهابعد الآن «ليس لاختفائها ، ولكن لموقعها الشرقى عندى . بينما كل يسعى صوب موضع المغيب»[٢] يجلب التحقيق العملى للمثال الأعلى للشباب الخيبة المرة ولكنه لا يقتل الايمان بالمثال عينه .

بعض المقارنات الحاضرة فى النص تشير إلى وجود العلاقة بين «اقليم الطيور» ومصر (أنتخب جميع ملوكه من الغرباء «القادمين من الشرق» ، ومرة حكمه عبد سودانى أسود وبعد ذلك امرأة اوزبكية) . وهناك علاقة أيضاً بين مصر و«واحة أم الصغير» يدل عليها وجود «الفسطاط» اللامرئى ولكنه المسموع دائماً بالقرب من هذه «الواحة» التى توجد زمنياً فى أول التاريخ .

ولا يزال أحمد يتذكر القاهرة أينما كان ويحن إلى العودة اليها . لكن العودة إلى «تلك» القاهرة ، مدينة طفولته وشبابه مستحيلة .

وكاتب سلطان المغرب جمال لم يغادر مدينته أبداً ، يعرفها مثلما يعرف أصابعه الخمسة ويتغير بتغير المدينة ، ببيوتها وشوارعها ، بسكانها وتاريخها . ان حاضرة المغرب التى يقطنها جمال ازدواجية للقاهرة مثلما لجمال نفسه

(١) هاتف المغيب ، ص(١

(٢) هاتف المغيب ، ص (٢٨٦)

ازدواجية لأحمد. وتبقى مصر عبارة عن النقطة الثابتة لحساب المكان والزمان فى الرواية . وهذا ما يعطى الرواية الغيطانية، إذا أمكن التعبير، «المركزية المصرية» ، وحياة البطل القاص فى سيرتها لا يمكن فصلها عن المصير التاريخى لوطنه . ولقاء أحمد مع جمال كأنه عودة الانسان لذاته ولواقعه الجوهرى.

فلسفة الوجود عند جمال الغيطانى تشابه فى كثير من أوجهها فلسفة نجيب محفوظ التى تعبر عنها نماذج رواياته لكن بين المعلم وتلميذه توجد اختلافات واضحة - وهو شأن كل معلم وتلميذ - يؤمن محفوظ - كما هو ظاهر من روايته «ملحمة الحرافيش» - بالترقى الروحى والأخلاقى للانسان إذا ابتعد عن «حب المال والسلطة على غيره» فيربط بين هذا الترقى وامكانية تحقيق المثال الأعلى ، ويرسل بطل روايته «رحلة ابن فطوطة» مع قافلة البشرية للبحث عن بلاد الجنة «دار الجبل» .

أما بطل جمال الغيطانى فلا يواجه فى مستقبله غير «المحيط الأعظم» و«ما لا يمكن ادراكه» وعلمته تجربة حياته - والتجربة التاريخية للقرن العشرين - أن الانسان يتغير ليس مع الزمن فقط بل ومع الظروف التى يعيش فيها فهو قادر على أن يسقط إلى أسفل قاع اللاأخلاق والدناءة. ويرى بطل الغيطانى هدفه بعد امتلاكه الارادة الحرة ، فى أن يبقى انساناً ويحافظ على «ضوء الروحانية» فى نفسه وعلى الجذور التى تربطه «بالتربة» وبالقيم الانسانية التقليدية.



لـغـويـات

بقلم : كمال النجمى

● يقول بعضهم إن كلمة «العروبة» - بضم العين - خطأ لغوى ، ويخلطون بينها وبين «العروبة» بفتح العين ، وتطلق على يوم الجمعة ، ولكن جاء في لسان العرب : «عربى بين العروبة بضم العين - والعروبية ، وهما من المصادر التى لا أفعال لها» ، فالعروبة - بضم العين ، وبمعناها المتداول الآن - صحيحة لغويا ، وإن لم تكن صحيحة سياسيا !» .

● ومما حفظناه عن يوم العروبة - بفتح العين المهملة - وهو يوم الجمعة ، قول الشاعر الاندلسى ابن حمديس فى تهنئة الملك المعتمد بن عباد علي انتصاره في موقعة الزلاقة الشهيرة على الافرنج القشتاليين أو الاسبان :

نذرت نذورا فاقتضانى قضاءها

إيابكَ من يوم العَروبة سالما

وكانت معركة الزلاقة يوم الجمعة ..

● مازلنا نحتج على قولهم فى الجرائد : «رزق فلان بمولودين توأم» .. فالتوأم مفرد ، والمولودان مثنى ، وحق الصفة أن تتبع الموصوف فيقال : رزق بمولودين توأمين !» .

وأول من كتب هذه الغلطة في الصحف هو المرحوم كمال الملاخ فى بابه بالصفحة الأخيرة من «الأهرام» ثم انتشرت كالنار في الهشيم ، ولم نفلح في إطفائها ! ..

● ويقولون : فلان غير متواجد ، أى غير موجود ، وهذه غلطة الجرائد الحديثة ، وانما المتواجد هو الذى يظهر الوجد .

● ويكثر شعارير الحداثة فى هذيانهم من استعمال كلمة «الحكايا» والصواب : «الحكايات» .. ولكن .. متي كان شعارير الحداثة يتحرون الصواب فى لفظ أو معنى؟!..

النكوين | لم تهنى

دكتور عزيز صدقى

يمر بنا قطار الحياة منذ اللحظة الأولى لانطلاقته، ونحن نتوقف عند محطات هى التى تحدد لنا الوجهة التى نتوجه إليها، وربما لايكون للإنسان دخل كبير فيما ينبغى أن يصنعه، ولكن الإرادة والتحدى يصنعان تاريخ الإنسان، والدور الذى يلعبه على مسرح الحياة، وهكذا كانت الإرادة ، والرغبة فى العطاء هما الركيزة الأساسية للتكوين لدى .

كانت بدايتى الدراسية تتسم بالجد والاجتهاد، والحرص على أن يكون ترتيبى الأول باستمرار فى مختلف مراحل دراستى.

وربما كان لوالدى الدكتور محمد صدقى الفضل الأول فى تشجيعى على مواصلة هذا التفوق، فقد منحنى الحرية فى اختيار الدراسة التى تناسبنى، واخترت أن ألتحق بكلية الهندسة، والتى تفوقت فيها، وحصلت على تقدير أتاح لى فرصة لتعيينى كمعيد بكلية الهندسة جامعة الاسكندرية، ثم أرسلت فى بعثة دراسية إلى أمريكا للحصول على الماجستير فى العمارة من جامعة أوريجون، وبعدها ذهبت إلى هارفارد فى بوسطن . حيث قالوا لى هناك يمكنك الحصول على الدكتوراه فى التخطيط، ولكى تحصل عليها، فلابد من الحصول على ماجستير أخرى!

وفى الفترة التى عشت أدرس فيها بأمريكا ابتداء من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٥٢، كانت قضايا الوطن تعيش فى وجدانى، وتملأ كيانى.

وأذكر حادثة مهمة فى تلك الفترة من حياتى، ففى أثناء وجودى فى أوريجون، وهى مدينة جامعية، وكان تعدادها فى ذلك الوقت ٤٠ ألفا، منهم ٢٠ ألف طالب فى الجامعة، وبها قاعة ضخمة تستوعب سبعة آلاف طالب، جاء راندولف تشرشل ابن مستر ونستون تشرشل ليلقى سلسلة محاضرات فى الجامعات الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٦، وتحدث إلى جموع الطلاب المحتشدة فى القاعة

زوجتى عند ما صدر قرار تعيينى وزيراً

الضخمة، وبعد أن انتهى من حديثه، جاء الوقت المحدد للأسئلة.

فقلت لابن تشرشل : لقد تعهدت انجلترا بأنها سوف تترك مصر بعد أن تنتهى الحرب العالمية الثانية مباشرة.

وإذا به وقبل أن أكمل عبارتى، يهاجمنى بقوله «أنتم أيها المصريون الناكرون للجميل، هل تعلمون ما الذى كان سيحدث لمصر، لو لم يرق الدم الانجليزى على رمال العلمين؟!».

وصمتت القاعة كلها، وهو يتحدث بهذه الحدة!

كان سؤالى محددا، وكنت مستعدا له، فقد كانت معى قصاصات من الصحف الانجليزية قال فيها تشرشل بالحرف الواحد: «لولا الموقف الذى وقفته مصر أثناء الحرب العالمية الثانية فى موقعة العلمين، لتغير وجه التاريخ!»، ولو لم تكن معى هذه المستندات لما وقفت أواجه ابن تشرشل أمام هذا الحشد الكبير.

وحينما خرجت من هذا الاجتماع، التقيت برئيس تحرير الجريدة التى تصدر



داخل المدينة الجامعية، وحدثته بما دار، وعرضت عليه تلك القصاصات، وفى اليوم التالى ظهرت الجريدة يتصدرها مانشيت كلمة تشرشل الشهيرة «لولا دور مصر فى العلمين لتغير وجة التاريخ»، وتناولت الجريدة كل مادار بينى وبين ابن تشرشل، وفى كل ولاية أمريكية كان يزورها، إذا بالمصريين يوجهون إليه نفس سؤالى، واندهش كثيرا لإصرارنا على المطالبة بحق مصر فى الحرية ، وخروج الانجليز منها كما وعد تشرشل قبيل معركة العلمين الشهيرة .

كانت القضية التى تشغلنى أثناء الدراسة هى مصر وقضاياها المصيرية، ودفعنى ذلك إلى اختيار موضوع رسالة الدكتوراه بعنوان «تصنيع مصر»، فقد كنت وأنا أعيش فى أمريكا، تعيش فى قلبى صورة مصر الصناعية، وكنت أرى هذا التقدم الصناعى الكبير من حولى، حتى أن زميلى فى الدراسة عبدالقادر محسن قال لى ذات مرة ونحن نركب سيارة تنطلق بنا مسرعة، ونشاهد التقدم والازدهار الحضارى فى أمريكا .. متى نرى مصر هكذا، ومتى نشهد فيها هذا التطور، وكيف يتم ذلك؟..

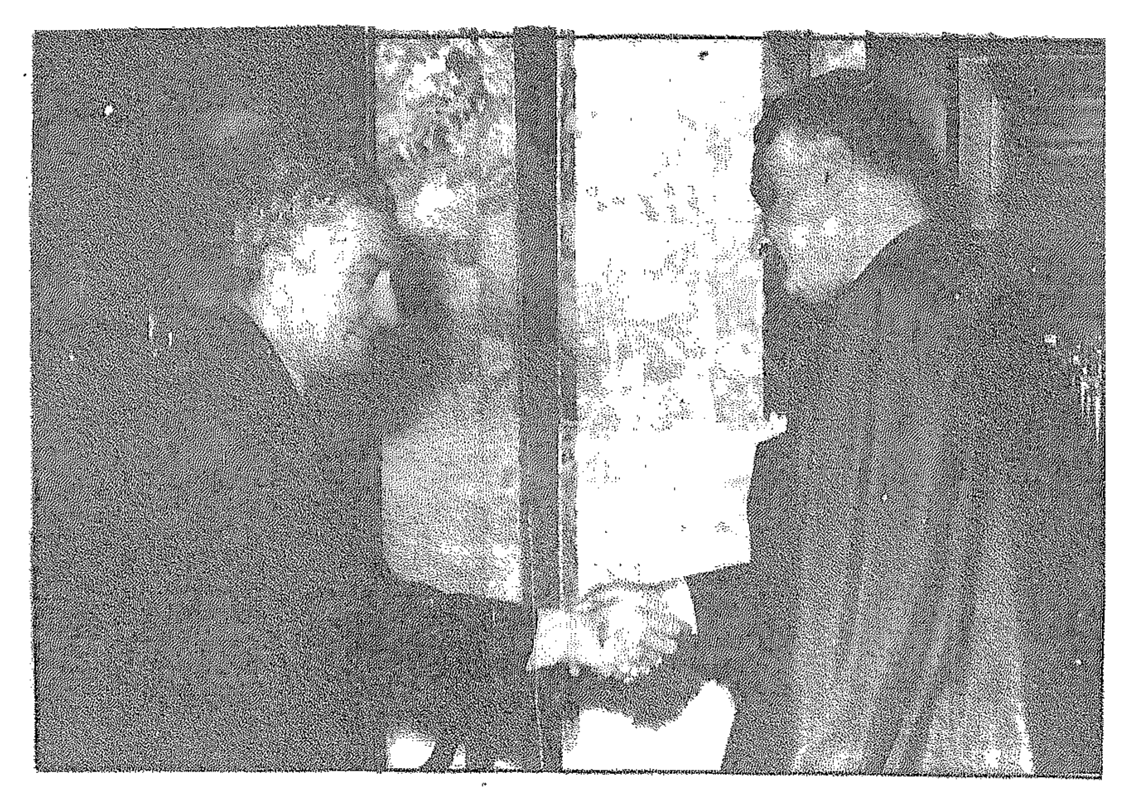
كنا كطلاب علم نحلم بنهضة مصر، ونتساءل عن الأسباب التى جعلتها تبتعد كثيرا عن ركب الحضارة والمدنية، وكان يجيش فى صدورنا جميعا أن السبب الحقيقى وراء بعثتنا لهذه البلاد النائية، هو أن نتعلم من أجل أن يستفيد الوطن من هذا العلم، ولذلك حرصت على أن تتضمن رسالتى للدكتوراه فصلا كاملا يتناول دراسة عن السكان فى مصر ، عددهم، والزيادة السنوية للسكان، والدخل السنوى، وهل من الممكن زيادة الدخل أم لا، وما هى الخطط التى ينبغى أن توضع للنهوض بمصر؟ إلى آخر القضايا المتصلة بعلاقة التقدم الصناعى والحضارى بالزيادة السكانية. كما كانت أطروحتى للدكتوراه هى «تصنيع مصر».

وبعد انتهاء دراستى بالولايات المتحدة الأمريكية ، عدت إلى جامعة الاسكندرية فى فبراير ١٩٥٢، لأعمل مدرسا بكلية الهندسة .

كانت مصر فى تلك الحقبة تشهد مخاضا سياسيا من نوع آخر لم تشهده من قبل، بدأ بحريق القاهرة الشهير، وتلت ذلك أحداث كانت مقدمات لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

لكن لابد لى أن أتوقف عند مرحلة مهمة من حياتى ، فأثناء عودتى من البعثة، كنت أستقل باخرة مع عدد من زملائى العائدين، ومن بينهم الدكتور عبد المنعم البنا ـ رحمه الله ـ ، وبدأ الحديث عن الظروف السياسية التى تمر بها مصر، وماسوف يحدث فى المرحلة المقبلة على ضوء الأحداث الجارية، وهل سيتولى النحاس باشا الوزارة ، أم تكون من نصيب الاخوان !.

وتدخلت فى هذا الحديث الذى يدور قائلا : إننى أختلف معكم فى الرأى،



● جمال عبد الناصر بادلته حبا بحب صادق

فالأسماء التى طرحتموها كلها موجودة على الساحة السياسية منذ أكثر من عشرين عاما، ولو كانت قادرة على العطاء لمصر لفعلت ، وإننى أرى أن وجوها جديدة سوف تظهر فى هذه المرحلة السياسية المهمة من حياة مصر .

وفعلا جاءت الثورة وبدأت تثبت أقدامها، بفضل إرادة رجالها وتصميمهم على تحقيق أهدافها .

وبعد قيام الثورة عينت خبيرا بالمجلس الأعلى للتخطيط والتنسيق، ثم أنشأوا مجلسا للخدمات وعينت خبيرا به، ثم عضوا متفرغا فى مجلس الخدمات.

● أنا وعبد الناصر

تعرفت على جمال عبد الناصر منذ البدايات الأولى لثورة يوليو ١٩٥٢ لكن كيف بدأت علاقتى به وتوطدت ؟

فوقت أن كان جمال عبد الناصر رئيسا للوزراء، كان مجدى حسنين مديرا لمكتبه، وفى تلك الأثناء استقال حسن مرعى الذى كان يشغل منصب وزير التجارة والصناعة فى وزارة جمال عبدالناصر، وصرح للصحف بأنه استقال لكى يعين مديرا لمركز الكفاية الإنتاجية والتدريب المهنى ولكننى فوجئت بمجدى حسنين يتصل بى تليفونيا ويبلغنى بأن حسين الشافعى، سوف يتصل بى تليفونيا ليبلغنى بأننى سوف أعين مديرا للكفاية الإنتاجية والتدريب المهنى، وعلى ألا أسأله عن أى شىء، فقط أوافق على طلبه هذا .

وأصل الحكاية كما عرفت بعد ذلك أن حسين الشافعى ذهب إلى جمال عبدالناصر وطلب منه تعيين حسن مرعى، فقال له جمال عبدالناصر ومن قال لك اننى أود تعيينه فى هذا المنصب؟ ، أنا أريد عزيز صدقى .

وطلب عبدالناصر من مجدى حسنين أن يتصل بى لكى أوافق فور أن يبلغنى حسين الشافعى!

وبالفعل عينت مديرا للكفاية الإنتاجية التى كانت تتبع وقتها منظمة العمل الدولية.

وعندما أراد الرئيس عبدالناصر أن يعيننى وزيرا للصناعة، جاء سامى شرف إلى منزل والدى وأبلغنى على عجل بأن هناك موعدا مع عبدالناصر فى السابعة مساء، وذهبت حسب الموعد والتقيت فى بيت الرئيس بالمهندس سيد مرعى والدكتور مصطفى خليل .. ودخلت أولا لمقابلة عبدالناصر فى مكتبه وكان عبارة عن غرفة صغيرة - قبل أن يتسع بيته - ووجدته يجلس على «كنبة» وإلى جواره أنور السادات .

رحب بى فى البداية وقال لى يا عزيز «عايزين نعمل حاجة فى الصناعة، وأنا عايزك تمسك الصناعة» .

والطريف أن زوجتى لم تهنئنى بعد أن صدر قرار تعيينى وزيرا، وظللت لأيام أربعة أحاول الاتصال بها فى الاسكندرية، وأخيرا جاء صوتها محتجا لتقول لى .. لقد اتفقنا على ألا تقبل ! فلماذا أخللت بالاتفاق .

وعلى الفور قلت لها : إن أحدا لم يأخذ رأيى على الاطلاق !!.

● عبء المسئولية

عشت منذ بداية حياتى العملية، خاصة بعد تعيينى وزيرا وأنا أحس بنبض الشعب المصرى، ولم يكن ذلك نابعا عن أحد المذاهب التى كانت سائدة فى تلك الفترة، حيث كان يحلو للبعض تصنيف عدد من المسئولين حسب اتجاهاتهم السياسية والفكرية، لكن كانت هوايتى فى المقام الأول خدمة المجتمع المصرى الذى عشقته، فلم أكن شيوعيا، ولا فكرت فى يوم من الأيام أن أكون شيوعيا، وكان كل مايشغلنى فى هذه الحقبة هو وضع برنامج عمل يتيح الفرصة لكل مواطن لكى يعمل وينتج، بعيدا عن وطأة الاستغلال والتحكم التى كانت سائدة فى تلك الفترة وكانت تجربتى مع العمال تجربة فريدة ومثمرة، فلم ننتظر أن يطلب منا العمال شيئا، وحينما قررنا أن يصبح الحد الأدنى للاجور ٢٥ قرشا لم يطلب منا اتحاد عمال مصر ذلك المطلب، وكانت القوانين العمالية فى ذلك الوقت تعطى الحق للعامل فى أن يحصل على أجر يومى مقداره قرشان ونصف، وتصل ساعات العمل أسبوعيا إلى ٦٠ ساعة، ووصلت فيما بعد إلى ٤٢ ساعة أسبوعيا .

كانت ظروف مصر سيئة للغاية فى تلك الحقبة من الزمن، فحينما زار جمال عبدالناصر شركة السكر بالصعيد ، وشهد

العمال وهم يجلسون بجوار سور الشركة وقت الغداء يتناولون الخبز الجاف وإدامهم البصل، حزن فقرر على الفور العمل على تحسين الظروف المعيشية للعمال ورفع مرتباتهم وتحديد ساعات العمل وكفل للعمال حق التأمين الاجتماعي والتأمين ضد البطالة.

لقد جاءت الثورة لتغير من الحياة الاجتماعية للمصريين، وتحقق حياة أفضل للشعب، وتفتح كل الأبواب أمام كل فئات الشعب للتعليم الذى أصبح مجانيا، وقبل ثورة يوليو كان على ابن البواب أن يصبح بوابا، وابن السباك كان عليه هو الآخر أن يصبح سباكا مثل أبيه.

لكن الثورة فتحت أبواب الأمل .

وقد يكون هذا شكل عبئا ضخما على ميزانية الدولة، وخلال التطبيق ربما تكون هناك أخطاء حدثت، لكن الهدف كان واضحا ومحددا، وأستطيع القول بأن ٨٠٪ ممن يحكمون مصر الآن، هم من الذين أتاحت لهم الثورة أن يتعلموا.

والذين يعملون فى الخارج من المصريين استطاعوا أن يحققوا عائدا أدخلوه إلى مصر يقترب من سبعة بلايين دولار، ولولا أن الثورة حرصت على تعليمهم، ما كانوا اتجهوا إلى العمل خارج مصر، ولا حققوا هذا العائد لمصر.

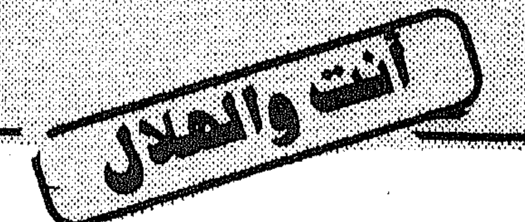
وهـــذه البلايين التى تأتى إلينا كل عام من العمالة المصرية فى الخـــارج، أكثر بكثير مما صرفناه على التعليم، بصرف النظر عن أن من حق كل مواطن أن يتعلم.

ولقد حفظ الشعب المصرى الواعى الجميل للرجل الذى أفنى حياته من أجله، وحينما مات عبدالناصر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ سار خلفه خمسة ملايين من المواطنين ليودعوه إلى مثواه الأخير.

وهنا لابد أن أشير إلى أن تواصل الأجيال هو الذى يبنى الأمم ، ولا يضيرنى أن أمدح من سبقونى، ولا ينبغى أن أهدم من سبقنى، بل على أن أبنى شيئا جديدا من أجل الوطن .

وفى رحلة التكوين تعلمت شيئا، أن المنصب يأخذ منك الكثير، ويفرض عليك العطاء للوطن والشعب، لقد ظللت أتولى مسئولياتى كوزير ثم رئيس للوزراء، واضطرتنى الظروف لبيع كل ما أمتلكه أنا وزوجتى من ميراث لنا .. فلم يكن المنصب شهوة.. وإنما كان واجبا تشعر فيه بالسعادة أنك أضفت جديدا، أو أسعدت إنساناً على أرض مصر العظيمة، ويكفى أن تسمع إنسانا قد لايعرفك يقول لك «روح ربنا يعمر بيتك» .

إننى أؤكد بأن مصر مليئة بالطاقات الخلاقة المعطاءة، وهناك مئات الألوف يودون العمل والعطاء ، وهذه هى ميزة مصر التى تزخر بالثروات الغالية من المتعلمين وذوى الخبرة التى قد لاتتوافر لدول كثيرة.. فقط المطلوب أن تعطيهم الفرصة، وسوف نرى كيف تصبح مصر بعد ذلك .



● أول مايو والعمال ●

● هل بقى للعمال عيد فى أول مايو من كل عام بعد انهيار الاتحاد السوفييتى والدول الاشتراكية الأخرى ؟! وماهو معنى الاحتفالات التى تقام فى بعض البلدان الآن فى أول مايو من كل عام بعد أن صارت «الخصخصة» هى شعار العصر فى العالم كله ، ومعناها سقوط القطاع العام الذى بناه العمال بأيديهم فى أنحاء العالم ؟! إننى لم أكن ماركسيا فى أى يوم من الأيام ، ولكنى ـ الآن ـ أشعر أن العالم يحتاج إلى نظامين اجتماعيين لا إلى نظام واحد مفروض على الجميع ، وتحميه مظلة نووية تملكها قوة عظمى واحدة تهيمن على العالم ؛ وماالفرق إذن بين نظام كان يفرضه السوفييت على شرق أوربا ، ونظام يفرضه الأمريكان على العالم كله ؟!

محمد عبد القوى الصاوى ـ الاسكندرية

● يــــاعرب ●

يا أمتى أدلج السارون فانتبهى
فإنه لاينال العز من رقدا
لايفزعنك ماحاك ، العدو لنا
ولايغرنك ماقد شاد أو حشدا
فنحن بالحق أحمى جانبا وحمى
ونحن بالله أربى منهم عددا

يارب فاجمع على الإسلام وحدتنا

يوما وهيىء لنا من أمرنا رشدا

مقدم ـ جمال سعيد ـ عضو جماعة النيل الأدبية ـ القاهرة

● الزبالة النووية ! ●

● قرأت في مقالة الدكتور رشدى سعيد بهلال أبريل الماضى عن امكانات مصر من الأرض والطاقة والمياه ، قوله إن مصر استقبلت سرا بعض زبالة العالم الصناعي ودفنت سرا فى أرضها ، فهل لى أن أسأل الدكتور رشدى عن تأثير هذه الزبالة التى هى نووية فيما يبدو ، على مصادر المياه المصرية الجوفية التى أصبحت تلك الزبالة دفينة بجوارها ، أو ربما معها ؟!

عاطف عبد الجواد على ـ مدرس بالفيوم

● من الهلال إلى الهلال ●

● نهنئكم على الباب الجديد: «من الهلال إلى الهلال» فقد أشبع جانبا من احتياجات قارىء الهلال ، وقد وفقتم فى اختيار الصور التى تتم بها متابعة وجوه النشاط الثقافي ، كما أن تقديم أكثر من تعليق على العمل الواحد يثرى المتابعة، ويسلط الضوء عليها .

هل أطمع في تقديم ملحوظة بسيطة قد تسهم فى زيادة الفائدة وفى إتاحة الفرصة لكثيرين لمتابعة بعض الأعمال، وذلك أن يتم تعريف العمل فى الهامش الأيمن، بتقديم اسم الندوة ، ومكان وموعد عقدها والجهة المنظمة لها . وعنوان القصيدة واسم الشاعر وتاريخ النشر . واسم الكتاب، المؤلف والناشر. واسم الفيلم ، والمخرج والممثلين . وموضوع العرض الفنى، نوع الأعمال اسم العارض مكان وتاريخ العرض .

إذ أن هذا التعريف يساعد المهتم على اقتناء الكتاب ، أو زيارة المعرض .. إلخ.

مرة أخرى شكرا للهلال على التطوير المستمر فى خدمة القارىء والثقافة .

وجيه دراز ـ ٣ ش يحيى إبراهيم ـ الزمالك ـ القاهرة

• حــب مــوءود •

كــنــت وعـــدا أشـــقـــراً لــم تــبـق مـنـه الـريـح شــيــا

كــنــت حــلــمــا ســاحــرا مـن دمــعــة الــعــيـنـين يـحـيـا

بــعـــدك الأيــام تـمـضـى نـحـو زلـزال .. فـهـيـا

أكـــتـــب الأشـــعـــار فــى صـمـت وأرثـى الـعـمـر حـيـا

أمـــلأ الــلــيــل ضـــبـــابـــا وبــكــاء شــاعــريــا

مـــر عـــام والــرؤى ثــكــلــى فــهــل تــهــوى الــثــريـا ؟

حـــبــك مـــوءود لحـــن مــات فـى الـعـود صـبـيـا

أقـــحـــوان ظــامــىء لــم يـلـق شـــلالاً نـقـيـا

كـــوكـــب الأرض حـــزيـــن قـــال يــاطــلــق المحـيـا

لـم تـكـن لـلـحـب مـهـرا لـم تـكـن يـومـا ذكـيـا

فـاسـكـب الـشـعـر دمـوعـا أو لـهـيـبـا أبـديـا

د. هيثم الحويج العمر ـ دمشق

• القــاهـرة •

بعد غياب عشر سنوات فتحت الحدود ، وتم الاتصال وذرتها على شوق

خيالك لم يبرح الذاكرة

ومازلت فى خاطرى خاطره

ورسمك مافارق المقلتين

وذاتك فى مهجتــى حاضره

فهل تذكرين فتى عاشقا

تعذبه روحـــــه الحائره

ويشغله الحسن أنى مشى
وتغشيه أنـــــواره الباهره
ومافى يديه سوى قلبـــــه
ونفس مدهـــــــلة شاعره
يسوى عمامته فى الصباح
ويخلعها ســــاعة الهاجره
ويمضى يجول هنا أو هناك
أخف من النحـــلة الطائره
ترنحه همسات الصـــبا
وتشكره النســـــمة العابره
يفتش عن مربع للهوى
ويبتدر الفرصـــة البـــادرة

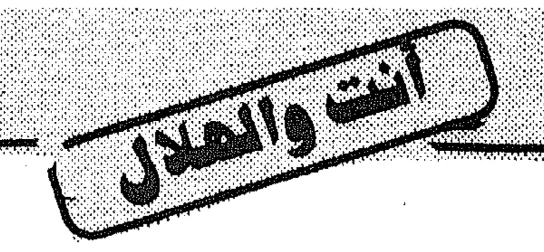
حسن السوسى - شاعر ليبي - بنغازى

● تعقيب على تعقيب ●

● أثبت الدكتور محمد رجب البيومى - فى هلال فبراير الماضى - أن مصر عرفت التوحيد فى عصورها الأولى قبل زمن الأسر الفرعونية وأن اخناتون تأثر فى توحيده بأنبياء الله ومنهم يوسف عليه السلام .. ورغم أن الدكتور البيومى أثبت ذلك بالدليل القاطع من القرآن الكريم ، كتب الأستاذ أحمد مصطفى كمال تعليقا - فى هلال أبريل الماضى - ينكر فيه أن تكون رسالات الأنبياء لها أثر فى صلب عقيدة اخناتون متوهما أن الدكتور البيومى فى كلامه لايستند إلى أساس علمى ، حيث اعتمد على الإسرائيليات التى تتعارض مع حقائق التاريخ المصرى الثابتة بالأدلة التاريخية .

وواضح أن المعلق دارس الآثار قد اختلط عليه الأمر ، فظن أن كل حديث عن اليهود أو بنى إسرائيل هو من قبيل الإسرائيليات ، ولو أنه رجع إلى من يوثق بهم من الأساتذة والمراجع العلمية لعرف أن كلمة «إسرائيليات» مصطلح عرف فى ميدان الفكر الإسلامى ، يقصد به الآراء ، والتفسيرات التى اختلقها بعض علماء اليهود ومفكريهم لنشر مايريدون إذاعته من فكر تحت اسم الدين ... صنعوا ذلك فى كتبهم ، وحاولوا ذلك فى بعض الكتب الإسلامية ، خصوصا القصص والروايات التى أدخلت على كتب التفسير .

أما مايتحدث به النص القرآنى ، أو النص النبوى الصحيح فهو الحقيقة التى لاتحتمل الشك ولا المراجعة وهذا هو الذى قصد اليه الأستاذ الدكتور البيومى .. ولكن



يبدو أن الأستاذ أحمد مصطفى كمال لم يتلفت الى هدف المقال فى التذكير بأن التوحيد موجود من عهد آدم عليه السلام ، وكان هو محور رسالات جميع المرسلين من لدى آدم سواء فى ذلك الأنبياء قبل الأسلام «يعقوب» وبعد إسرائيل أى أن الدعوة الى التوحيد ليست مقصورة على أنبياء بنى إسرائيل ، فضلا عن أنها ليست من الإسرائيليات ـ التى تعنى عندنا الكذب ـ فإذا آمنت مصر قبل يوسف بالتوحيد فذلك طبعى ، وإذا رجعنا إلى ماذكره القرآن الكريم فى سورة يوسف أدركنا أن يوسف عليه السلام كان مسلما حنيفيا يتبع ملة إبراهيم عليه السلام كمحمد صلى الله عليه وسلم وهذا ماعبر عنه القرآن الكريم على لسان يوسف : «ياصاحبى السجن أأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار* ماتعبدون من دونه إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ماأنزل الله بها من سلطان إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لايعلمون » .. سورة يوسف ٣٩ ، ٤٠ .

وهذا ما استند اليه الدكتور البيومى فى مقاله هذا ، ليثبت أن اخناتون ليس أول من دعا إلى التوحيد فى مصر ، ولكن سبقه الى الدعوة اليه فى مصر يوسف عليه السلام ، ومن ثم فإن اخناتون تأثر فى توحيده بأنبياء الله ومنهم يوسف عليه السلام .

فأى سند علمى أفضل من القرآن الكريم يريد المعقب أن يلتزمه الدكتور البيومى ؟!

وهل كان يريده أن يستند إلى حقائق التاريخ المصرى التى أثبتتها التيارات العلمانية الحديثة بما فيها من شوائب الصهيونية العالمية ، ويترك الحقائق التى ذكرها الله عز وجل فى القرآن الكريم ؟!

إن كثيرا من دارسى الغرب سلموا أخيرا بأن ماجاء فى القرآن الكريم حق ملزم يجب أن يوزن به ماجاء فى غيره من الأسانيد .. وهذا ماقرره الدكتور البيومى فى مقاله، وبرهن عليه ، وكان على مَنْ يناهضه أن يقدم حقيقة علمية ثابتة أو مؤكدة تناقض ماذكره الدكتور ... والله من وراء القصد

د. على محمد على اسماعيل ندا ـ كلية اللغة العربية بالمنصورة

● عينـــاك ●

أخفى المحيا ، عن عيون الورى
إلا أنا .. فأرجوك ، أن أبصرا ..

سعيى لما تخفين ، أمر ، جرى

لا صبر لى .. عنه .. ولن أقدرا !

***

سيان : جهل الناس .. ما أجرما

أو علمهم بالأرض .. حتى السما

أما أنا .. جهلى ، فما أعظما

إذ أنه ــ فى واقعى ــ القهقرى!

***

عيناك نجلا وان ، قد شدتا

عينى ، فى جود.. وماضنتا

هل يطمع اللهفان فىّ ، الفتى

فى أن يرى مارمته مضمرا ؟!

***

إنى أرى المخبوء ، طىّ السكون

فى نظرتى العجلى ، وأجلو الظنون

لكننى يا «هند» رهن الجنون

فاستنقذينى من عذاب السُّرى

لو أنت .. بى .. أشفقت أوليتنى

فى «لمحة» ياهند، مامضنى

أقسمت بالوجد ، الذى شفنى

أن ألزم «الأولى» وأن أعبرا

***

بل .. ربما كفّرت عن غلطتى

فى حق وجه، لم يشأ رؤيتى

رغم اللواتى ، همن فى سكتى

أنى أعيش .. العمر .. مستغفرا !!

رمضان أبو غالية ــ قويسنا

● ورقات أدبية ●

● قال حكيم : من أعماق اليأس يولد الأمل ، ومن قلب الظلام يبزغ الفجر ، ومن فوق أسوار المستحيل يعبر الممكن ، وعندئذ يصبح الصعب سهلا والحلم حقيقة .

وقال عمرو بن العاص : أربعة لا أملهم : جليسى مافهم عنى، وثوبى ماسترنى ، ودابتى ما حملت رحلى ، وامرأتى ما أحسنت عشرتى .

وقال فولتير : الرجال ثلاثة أنواع، رجل يدعى أنه على حق وهو العنيد، ورجل يعترف أنه أخطأ وهو العاقل ، ورجل يذكر أنه على خطأ حين يكون على صواب وهو المتزوج .

وقال مونتسكيو الفيلسوف الفرنسى : لو أن المرء اكتفى بأن يكون سعيدا لهان الأمر فليست السعادة أمرا صعب المنال لكن مشكلة البشر أينما كانوا هى أنهم يريدون أن يكونوا أسعد من غيرهم والصعوبة فى تحقيق هذه السعادة تكمن فى أننا نتصور دائما أن غيرنا أسعد حالا منا ولو قنع الناس بما هم فيه من سعادة لعاش العالم كله فى سلام .

وقال الكاتب والمؤرخ الانجليزى توماس ماكونى : أفضل أن أكون فقيرا ساكنا فى كوخ مليء بالكتب على أن أكون ملكا مجردا من الكتب أو غير محب للقراءة .

● أسماء ومعان ●

نسرين : ورد أبيض ذو رائحة عطرية واسم يطلق على الإناث عادة إشارة إلى صفتى الرقة والجمال فى النسرين .

فيروز : حجر كريم أزرق مائل إلى الخضرة وأطلق على الإناث لما تمنحه معانيه من الغنى والجمال .

خنساء : بقرة وحشية والخنس صفة تستعار لجمال عيون الإناث .

سناء : اسم مشتق من السنا وهو ضوء القمر وهو أيضا الرفعة وعلو القدر والمرأة السنية هى الرفيعة القدر عالية الشأن يقول الشاعر :

يا أخا البدر سناء وسنا
رحـم الله زمانا أطلعك
أن يطل بعدك ليلى فلكم
بت أشكو قصر الليل معك

محمد أمين عيسوى - هيئة قناة السويس - الإسماعيلية

● اقتراحـــات ●

● شكرا لمجلتنا «الهلال» على تخصيصها هذا الباب «أنت والهلال» لقرائها الذين تلتقى أقلامهم من الشرق والغرب على صفحاته ، شعرا أو نثرا أو قصة ، كما يتعهد الباب الناشئة منهم والشادين حتى يقفوا على أقدامهم، ورأينا بالفعل بعضهم يقفز

اسمه إلى فهرست المجلة ، كما تلمع فيه أسماء جديدة ، وبهذه المناسبة اقترح أن يسمى الباب باسم جديد هو: «أنا والهلال» فهذه التسمية تدل على التصاق واعتزاز زائدين بمجلتهم المفضلة «الهلال» التى كرست حياتها على مدى أكثر من قرن من الزمان لخدمة اللغة العربية وتراثها الثقافى واثرائهما بالانتاج الجديد والإبداع الواقع للآداب العالمية ، أولا فأولا ، ولى اقتراح ثان هو لماذا لايتعاون هؤلاء القراء مع مساعدة من الهلال فى إصدار سلسلة من الكتب تضم مختارات متنوعة من إنتاجهم ، وجميعهم من الصفوة المثقفة ، الذين يقدمون عصارة فكرهم وخلاصة تجاربهم لزملائهم القراء ؟

مصطفى محمود مصطفى ـ كفر ربيع ـ منوفية

● مع أصدقائنا ●

● شعبان صقر ـ عزبة صقر ـ إسنا :

ـ نأسف لعدم نشر أزجالك ، لأننا ننشر الشعر العربى فقط ، أما الشعر العامى فله مجالات أخرى فى الجرائد المحلية .

درهم جبارى ـ سان فرانسسكو ـ الولايات المتحدة :

ـ لانستطيع نشر قصيدة واحدة مرتين فى شهرين متتاليين..

● صلاح السيد السيد ـ مستشفى البلينا العام .. وعاطف محمد عبد المجيد ـ أسيوط :

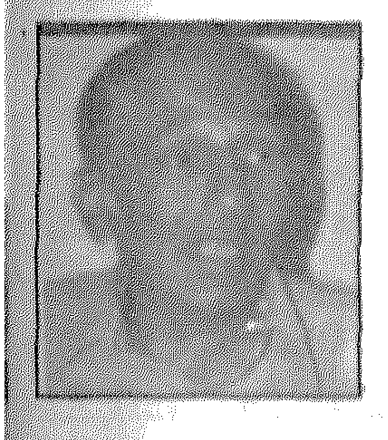
ـ الأوزان ضرورية فى الشعر ، سواء كان عموديا أو تفعيليا فنرجو مراجعة أوزان أشعاركم .

● محمد فضل الرحيم المجددى ـ جامعة الهداية ـ جيبور ـ الهند :

ـ يسعدنا أن نتلقى منكم دائما أخبار جامعتكم الإسلامية الهندية .

● ونشكر لأصدقائنا الأساتذة: عاصم فريد البرقوقى .. وأحمد محمود عفيفى .. رجب عبد الحكيم بيومى الخولى .. عبد المنعم محمد عباس .. عصام الدين أحمد أمين .. علاء العوانى..وائل جاويش .. وسناء سعد الدين .. رقية إبراهيم.

ونعتذر اليهم لضيق المقام ، وموعدنا الأعداد التالية إن شاء الله .



الكلمة الأخيرة

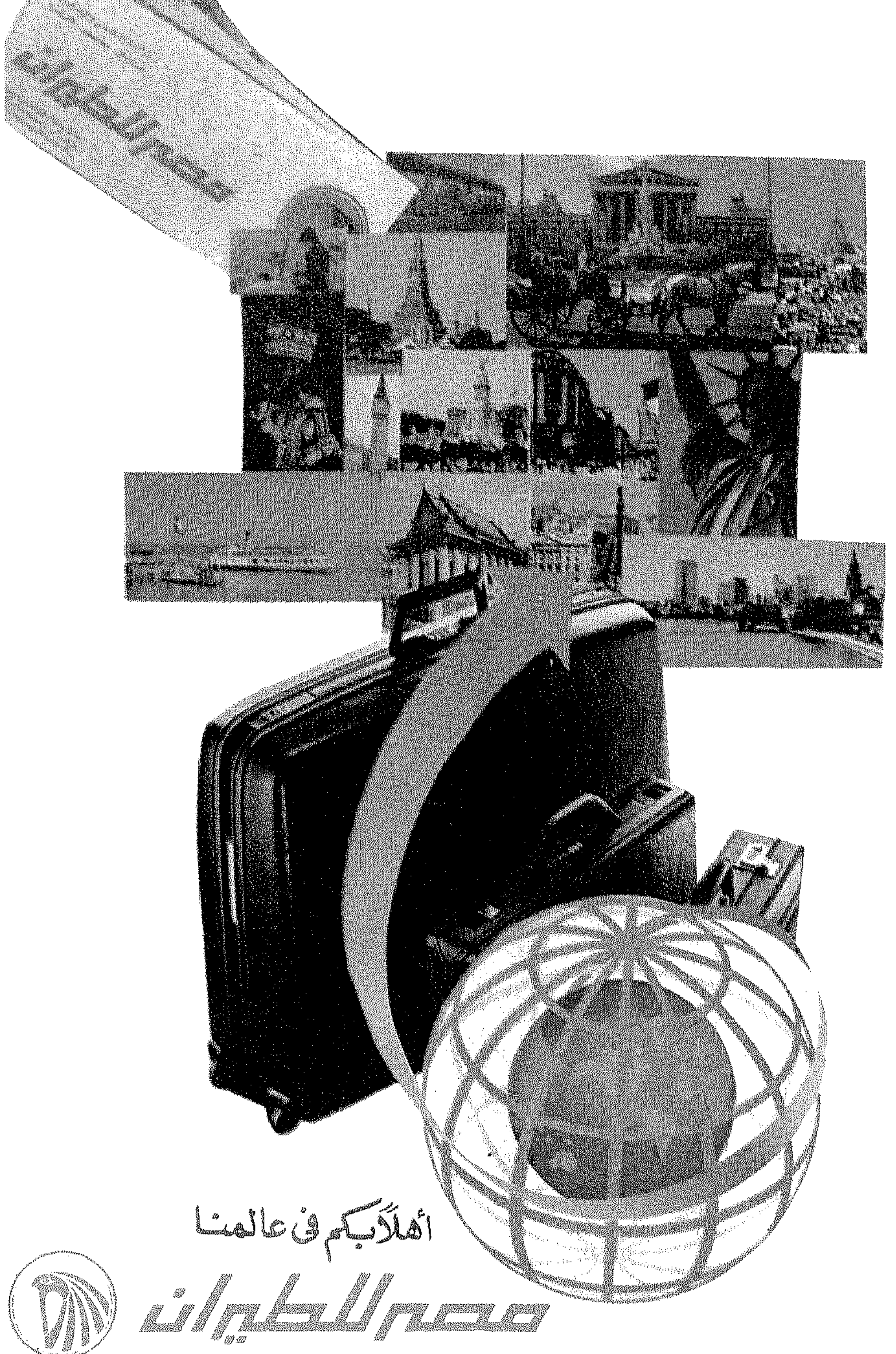
أين ذهب علماء مصر ؟

بقلم : د . رشدى سعيد

فى جلسة خاصة مع بعض زملائى من قدامى خريجى كلية العلوم عرفت أن هناك جهدا يبذل لجمع خريجى الدفعات القديمة لهذه الكلية ، تمهيدا لعمل سجل لما قاموا به ، وذلك بمناسبة مرور ستين عاما على تخرج أقدم دفعات هذه الكلية . وقد عرفت من زملائى ممن احتفلوا بمرور خمسين عاما على تخرجهم من الكلية ما آل إليه حال دفعتهم بعد أن فرقتهم الأعوام الطويلة ، فقد عرفت أن حوالى ثلث خريجى هذه الدفعة قد انتقل إلى جوار ربه ، وهو ماكان متوقعا حسب احصاءات متوسط طول العمر ، وأن ثلثا آخر هاجر من مصر وتركها إلى الولايات المتحدة وكندا واستراليا . وهذا أمر لم يكن يتوقعه أحد فلم يكن جيل خريجى الاربعينات من الذين كانوا يفكرون فى الهجرة ، التى تزايدت فيما تلا من الأجيال وهكذا لم يستطع خريجو هذه الدفعة أن يجمعوا أكثر من ثلثهم .

وفى ظنى أن هذه المعلومة الصغيرة فيها مفتاح الكثير مما حدث لمصر خلال النصف قرن الأخير حيث يمكن ملاحظة فقرها الزائد فى جميع الخبرات الفنية اللازمة لإدارة شئونها أو الانطلاق باقتصادها أو تنمية مجتمعاتها . فقد وصلت مصر إلى حال قامت فيه كما رأينا بالاستغناء عن خبرة أبنائها وأصبحت منذ الستينات بلادا طاردة الخبرة الفنية الوطنية واستبدلتها بالخبرة الاجنبية التى استوردتها عن وسع منذ ذلك التاريخ . ويعجب الانسان عندما يرى مصر وهى تطلب الخبرة الاجنبية لتنظيم أمورها بما فى ذلك أخص خصوصيتها كدراسة نهرها الوحيد كما حدث وطلبت من هيئة المعونة الدولية U. N. D. P. ومن جامعة M.I.T الامريكية المشهورة فى توزيع مياهه ووضع خطة قومية لاستخدامها، وكدراسة آثارها ، فلم يعد لهيئة الآثار اليوم إلا إعطاء الرخص للبعثات الاجنبية لدراسة الآثار والتفتيش عليها ، وككتابة تاريخ مصر الذى يكب على كتابته اليوم الاجانب دون المصريين، وكدراسة صحارى مصر بل وتعليم أبنائها .

وهذا لايختلف كثيراً عن البناء على الأرض الزراعية واستصلاح الصحراء !!

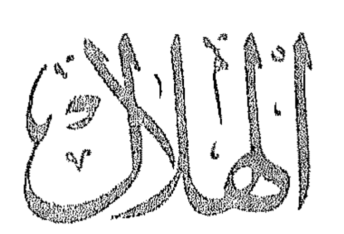

أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران



الإنسان الباحث .	خليفة أحمد الإبراهيمي
الحب مرة أخرى .	نوال مصطفى
التنويم المغناطيسي .	يوسف ميخائيل أسعد
نوم العازب .	محمد حسين الألفي
من شرفات التاريخ جـ١ .	د. محمد رجب البيومي
أم كلثوم .	مجدي سلامة
المرأة العاملة .	سوزان عبد الحميد [illegible]
قادة الفكر الفلسفي .	يوسف ميخائيل أسعد
الملامح الخفية (جبران ومي) .	لويس يعقوب
عبد الحليم حافظ .	مجدي سلامة
انقراض رجل .	خليفة أحمد الإبراهيمي
الشخصية المتطورة .	يوسف ميخائيل أسعد
محمد عبد الوهاب .	مجدي سلامة
الشخصية السوية .	يوسف ميخائيل أسعد
الشخصية القيادية .	يوسف ميخائيل أسعد
الإنسان المتعدد .	خليفة أحمد الإبراهيمي
الشخصية المبدعة .	يوسف ميخائيل أسعد
فكر وفن وذكريات .	لويس يعقوب
ساعة الحظ .	محمد حسين الألفي
سيكولوجية الهدوء النفسي .	يوسف ميخائيل أسعد
الإعلام والمخدرات .	د. نوال محمد عمر
من شرفات التاريخ جـ٢ .	د. محمد رجب البيومي
الشخصية المنتجة .	يوسف ميخائيل أسعد
الأسرة مشكلات وحلول .	مجدي سلامة
ظلال الحقيقة .	خليفة أحمد الإبراهيمي
شعرة معاوية . وملك بني أمية .	[illegible]
مذكرات خادم .	خليفة أحمد الإبراهيمي


الهلال
يونية ١٩٩٥ ● الثمن ١٥٠ قرشا
صنعاء
وإن طال
السفر
■ ثورة النساء
■ أضواء جديدة على
تاريخ الحجاب
■ وطن الشعراء
« جزء خاص »

الراقصة - للفنان ادجاديجا - ١٨٧٤ - المتحف الوطنى - واشنطن



مجلة ثقافية شهرية تصدرها دار الهلال
أسسها جرجى زيدان عام ١٨٩٢
العام الثالث بعد المائة

الإدارة : القاهرة - ١٦ شارع محمد عز العرب بك (المبتديان سابقا) ت : ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) . المكاتبات : ص.ب : ٦١ - العتبة - الرقم البريدى : ١١٥١١ - تلغرافيا - المصور - القاهرة ج. م. ع. مجلة الهلال ت : ٣٦٢٥٤٨١ - تلكس : 92703 Hilal un فاكس : FAX : ٣٦٢٥٤٦٩

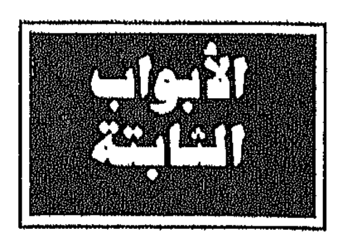
ثمن النسخة سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١٢٠٠ فلس - الكويت ٧٥٠ فلسا، السعودية ١٠ ريالات - تونس ١.٧٥٠ دينار - المغرب ١٥ درهماً - البحرين ١ دينار - قطر ١٠ ريالات - دبى/ أبو ظبى ١٠ دراهم - سلطنة عمان ١ ريال - الجمهورية اليمنية ٩٠ ريالاً - غزة/ الضفة/ القدس ١ دولار - إيطاليا ٤٥٠٠ ليرة - المملكة المتحدة ١.٥ جك .

الاشتراكات : قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ١٨ جنيها داخل ج م. تسدد مقدما أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ٢٠ دولارا. أمريكا وأوربا وافريقيا ٣٥ دولاراً. باقى دول العالم ٤٥ دولاراً

● وكيل الإشتراكات بالكويت/ عبد العال بسيونى زغلول - ص ب رقم ٢١٨٣٣ - الصفاة - الكويت - ت/ ٤٧٤١١٦413079

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

فى هذا العدد



من الهلال .. إلى الهلال

ص

عزيزى القارىء



توشك هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ ـ كما تبدو من واقع حالنا الآن ـ أن تتحول الى مأساة دائمة مثل مأساة كربلاء ومقتل الحسين بن على وأولاده ورجاله فى تلك الموقعة الفاجعة!

وإذا كان الشيعة الإثنا عشرية والاسماعيلية وغيرهم يضربون صدورهم ووجوههم ورءوسهم بالحديد فى ذكرى كربلاء لأنها ذكرى الندم الذى لاينقضى ولا يمكن تدارك الأسباب التى أدت إليه، فما أحرى الأمة العربية أن تجعل من كربلاء ٥ يونيو ١٩٦٧ يوما للندم وضرب الرءوس والصدور والوجوه والأقفية بالحديد، فإنه الندم الذى لا دواء له، ولا ينفع فى رد ما فات، ولا يشفع فيما هو آت!

فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ انفجرت الثورة الفريدة التى تمثلت فيها حرارة الشعب المصرى فى ثورته على نابليون بونابرت وحملته الاستعمارية منذ مائتى عام تقريبا، كما تمثلت فيها ثورة أحمد عرابى على الفساد والطغيان، ثم ثورة ١٩١٩ الشعبية الكبيرة.. ولكن هذا المضمون الثورى العريق الذى ورثته واحتوته ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ عبثت به أيدى مجموعات من الجهلاء والسفهاء وطالبى السلطة المنهومين، جعلوا وراء ظهورهم أهداف الثورة، وانغمسوا فى اللهو واللذات واستغلال النفوذ، وصاروا فى سنوات قلائل يسيطرون على تقاليد الأمور سيطرة تامة، حتى بات عبدالناصر ومن معه يخشون بأسهم ويدارونهم عملا بالمثل القائل: «داروا سفهاءكم!»

لكن تطبيق هذا المثل جعل السفهاء سادة الموقف، وإن لم يكونوا سادة إلا على الشعب المصرى الذى كان يجهل الحقائق، فلما اصطدم هؤلاء السادة بالقوة الصهيونية الممتلئة جدية وعزما، انهزموا فى ساعات قلائل، كما ينهزم العبيد الاذلاء، وتركوا البلاد والعباد غنيمة فى أيدى الأعداء!

عزيزى القارىء: لم يفلح شىء بعد ذلك فى إصلاح ما أفسدته عصابة الشر أو عصابة المشير، وما أفسدته حاشية الرئيس، إلا اصلاحا طفيفا لم يؤثر فى جوهر المأساة حتى بعد نجاح معركة العبور فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣، ويقتضينا الاعتراف بالحقيقة أن نتذكر أن العدو أيضا نجح فى العبور من الشرق الى الغرب، وزحف الى مدى بعيد.

هذه هى مأساة كربلاء ٥ يونيو سنة ١٩٦٧، وهى تجيء فى عامنا الحالى مع ذكرى كربلاء الحسين، ففى يونيو ١٩٩٥ يبدأ عام هجرى جديد، مع ذكرى جديدة لكربلاء الحسين فى شهر المحرم سنة ٦١ للهجرة.

كانت كربلاء القديمة معركة رجل خرج فى طلب أمرٍ يراه حقاً له، فاقتحمها بلا استعداد وبلا حساب لعواقب الأمور.. أما كربلاء الجديدة فلم يكن أصحابها يعرفون الحقيقة، وإن كانوا ـ هم أيضا ـ قد خرجوا بلا استعداد ولا حساب لعواقب الامور.

لهذا تشابهت المعركتان، واجتمعت مأساة رجل واحد خرج يطلب مايراه حقاً خالصاً له، مع مأساة قادة أمة كانت الحقائق غائبة عنهم، كما كانت غائبة عن الأمة، مع أن حقيقة الصراع مع الصهيونية أوضح من كل بيان!

لكن ذكرى ٥ يونيو ـ مع ذلك ـ لن تبقى فى نفوس أمتنا ندماً لاتمحوه الأيام، ولا قيدا فى الأيدى والأرجل يمنع الحركة، ويشل التفكير والتدبير..

وإذا كان دم الحسين قد صنع هلال شهر المحرم، فإن دماء ٥ يونيو قد صبغ شهر الصيف الحار، ولن تضيع الدماء، ولن تذهب سدى!

وكأنما كان أحمد شوقى أمير الشعراء يلمس هذا المعنى حين جمع فى قصيدة من شعره الرائع بين دم الحسين ودماء شهداء ثورة ١٩١٩ التى ظهرت ارهاصاتها فى نوفمبر ١٩١٨ وهو نفسه شهر «هاتور» المصرى القديم، فقال شوقى:

يبدو على هاتور نور دمائها

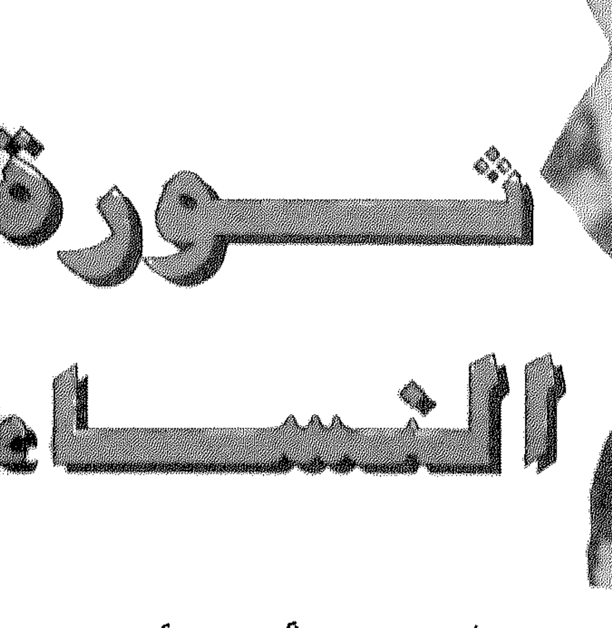
كدم الحسين على هلال محرم

لكن دماء هاتور لم يهدرها التاريخ، فإنها الدماء التى صنعت ثورة ١٩١٩، وفتحت الطريق لمصر الحديثة!

عزيزى القارىء : لا نقصد بطبيعة الحال أى معنى طائفى من المعانى التى يقصدها الاثنا عشرية والإسماعيلية وغيرهم من ذكرى كربلاء، فإن كربلاء كانت قبل هذه المذاهب، ولهذا فهى لكل المذاهب، ولكن أمتنا لم تعرف قط جرحا داميا منذ كربلاء مثل جرح ٥ يونيو.. فحتى سقوط بغداد فى يد هولاكو، وسقوط فلسطين وساحل الشام فى أيدى الصليبيين، قد صارا بعد حين مجرد صفحات فى التاريخ!

أما ٥ يونيو فإنها أدخلتنا فى قفص التاريخ، ونخشى أن نظل رهينة فى هذا القفص الحديدى!

« المحـــرر »



ثورة النساء

بقلم : د . أحمد أبو زيد

●● لم تكن حركة التحرر النسائي التى ظهرت فى الستينات تمر دون أن تلقى كثيرا من المعارضة ، ليس فقط من الرجال بل وأيضا من كثيرات من النساء المناوئات للحركة فى أمريكا ذاتها ، واتخذت هذه المعارضة فى كثير من الأحيان شكل الهجوم القاسى العنيف على الحركة نفسها وعلى المشاركات فيها والداعيات إليها مع توجيه الاتهام بأنها حركة لا أخلاقية تدعو فى آخر الأمر إلى التحرر الجنسي والتمرد على النظام العائلى الراسخ منذ آلاف السنين وساعد على ذلك أن حركة التحرر النسائى كانت - على عكس غيرها من التنظيمات النسائية الأخرى. حركة نسائية خالصة يسودها طابع التمرد والثورة على أوضاع المرأة فى المجتمع الانسانى بوجه عام والمجتمع الأمريكي بوجه خاص وأنها تنظر إلى الرجل على أنه رمز القهر الاضطهاد والسلطة والاستعباد ولذا كانت ترفض منذ البداية فكرة عضوية الرجل والانضمام إليها حتى ولو كان فى ذلك دعاية طيبة لها



سيمون دى بوفوار

وقد سجلت بعض الكتابات النسائية التى ظهرت فى السبعينات كثيرا من مظاهر معاداة الرجال للحركة ومناوءتهم لها وزيادة الشعور بالمرارة عند النساء ذلك الموقف وعلى المعارضة . ويكفى أن أشير هنا إلى عمل واحد مهم ظهر عام ١٩٧٠، أى منذ ربع قرن ، ويضم أكثر من خمسين مقالا وقصيدة شعر كلها بأقلام نساء من مؤيدات، حركة التحرر النسائى، وأشرفت على تحريره كاتبة وشاعرة أمريكية من أنصار تلك الحركة أيضا وتدعى روبين مورجان واختارت له عنوانا طريفا هو Sisterhoodis Powerful الذى يمكن ترجمته بشىء من التجوز إلى «اتحاد النساء قوة». فالانتماء الأنثوى والشعور بتضامن النساء أو الأخوات يعطى المرأة والحركة قوة وصلابة . وفى المقدمة التى كتبتها روبين مورجان لذلك الكتاب سرد لا يخلو من طرافة ومرارة لبعض مظاهر ذلك التسلط والقهر والاضطهاد من جانب الرجال إلى الحد الذى كان يدفع بعض النساء فى آخر الأمر إلى تقبل وضعهن فى المجتمع بل والاعتقاد أن ذلك هو الوضع الطبيعى وليس وضعا من صنع الرجال، وتذكر أنه خلال السنة التى استغرقها إعداد الكتاب للطبع وقعت أحداث غريبة للكثيرات من المشاركات فى الكتاب بالبحوث أو المقالات أو القصائد، وهى أحداث تكشف عن رغبة الرجال فى الانتقام والايذاء والتشفى . فقد قطع خمسة رجال علاقاتهم الحميمة مع (صديقاتهم) من هؤلاء النساء، وتم طلاق امرأتين، وانفصل زوج عن زوجته، وأجبر رجل المرأة التى كان يعاشرها (بدون زواج) على أن تسحب مقالها بعد أن كانت قد أرسلته فعلا للطبع" بل إنه فى إحدى الحالات، كان الزوج يحرص علي أن يراجع بنفسه كل كلمة تكتبها زوجته ويدخل ما يتراءى له من تغييرات وتعديلا بحيث اختفت شخصية المرأة تماما؛ كما أن عددا غير قليل من المقالات تأخر وصوله إلى الناشر نتيجة لتدخل الرجال والأزواج مما أدى إلى تأجيل إرسال النصوص إلى المطبعة أكثر من مرة، وهذا كله علاوة على الأسباب الأخرى الناجمة عن ضغوط الحياة التى تخضع لها المرأة فى العادة دون الرجل مثل حالات الحمل

ثورة النساء

(ثلاث حالات) والإجهاض (حالة واحدة) والولادة وإجراء عمليات استئصال الرحم وغير ذلك من المعوقات ، الناشئة عن أمور وأسباب لا يمكن أن يتعرض لها الرجل بفضل تكوين الفسيولوچى والبيولوچى المختلف عن تكون المرأة وهو ما يمثل عبئا بل وظلما إضافيا فادحا على المرأة إلى جانب الأعباء وألوان الظلم الاجتماعية الأخرى. ولقد تعرضت روبين مورجان نفسها خلال تلك السنة إلى استغراقها إعداد الكتاب للنشر لتهديد حياتها الزوجية أكثر من مرة إلى حد كاد يؤدى إلى الطلاق، كما أنها فصلت من عملها لدى أحد الناشرين لأنها حاولت أن تضم بعض النساء العاملات هناك إلى الحركة وتكوين اتحاد منهن ينادى بمبادىء تحرر النساء، وقد رزقت أثناء ذلك بمولود جديد ألقى عليها أعباء أخرى جديدة، كما ألقى القبض عليها وحكم عليها بالسجن لبعض الوقت لاشتراكها فى إحدى المظاهرات المؤيدة لحركة تحرير النساء وخلال وجودها فى السجن عرفت معنى كيف تعيش المرأة بدون (ماكياج) على وجهها كما بدأت تتعلم الكاراتيه للدفاع عن نفسها. وكل ذلك دفعته عن طيب خاطر لكى تسير فى طريق الدعوة النسائية والالتزام بثورة النساء وتغيير موقفها السياسى تماما . ولم تكن هى الحالة الوحيدة ، أو المثال الوحيد لما تعانيه النساء بوجه عام، والمنتميات إلى حركة تحرير النساء بوجه خاص فى مجتمع أبوى بكل معانى الكلمة، وهو المجتمع الأمريكى، رغم كل ما يتخفى وراءه من دعوات وحركات وتنظيمات تنادى بمساندة المرأة فى المطالبة بحقوقها كآدمية وعضو فى مجتمع تؤلف نصف عدد سكانه على الأقل .

★★★

السير فى طريق حركة التحرر النسائى يبدأ من موقف واحد وموحد بالنسبة للجميع وهذا الموقف هو النظر إلى الذات على أنها امرأة راديكالية فى فكرها وتصرفاتها ، وأن حركة تحرير النساء هى مجرد (جناح) أساسى من الحركة اليسارية ووسيلة لتنظيم النساء اللاتى لا يبدين اهتماما كافيا بالسياسة فى (تنظيم) من نوع يختلف عن غيره من التنظيمات النسائية لأنه يمتاز بحرية الحركة وعدم الرضوخ لقواعد جامدة ولذا يطلق اسم (حركة) لأنها تسمية واسعة فضفاضة وغير محددة بنفس الدرجة التى تتضمنها كلمة (تنظيم) أو حتى كلمة (رابطة) أو (جماعة) . وتقوم (الحركة) على اعتبار أن الغالبية العظمى من النساء يدركن أنهن ينزلن فى المجتمع منزلة ثانوية بالنسبة للرجل القوى المتسلط، ولكنهن يشعرن فى الوقت ذاته بالخجل والتراجع عن أن ينظرن إلى أنفسهن على أنهن موضوع للقهر والاضطهاد والعبودية ولا يعترفن صراحة وعلانية بهذا الشعور

ولذا فإن الوسيلة الوحيدة التى يمكن بها تشجيع هؤلاء النساء على مواجهة الأمر الواقع والاعتراف والتصريح به هو الاشتراك معا فى الصراع من أجل تحقيق الحرية التى هى من حق المرأة وامتلاك القوة التى تفرض احترمهن على الآخرين (من الرجال بطبيعة الحال) . فالانتماء إلى مجموعة النساء يتحدثن سويا عن مشكلات المرأة وتحريرها من عبودية الرجل من شأنه أن يزيد الشعور والوعى والإدراك بالمشكلة وأبعادها عندهن جميعا . وروبين مورجان تقول عن نفسها فى ذلك : إن الأمر وصل بها إلى حد أن تلك المشكلة بكل أبعادها كانت تتراءى لها فى أحلامها بالفعل وأن ذلك أضاف الشىء الكثير إلى إدراكها ومعرفتها بتاريخ المرأة ووضعها خلال التاريخ ، وهى معرفة تثير فى النفس الحنق والغضب ، فقد كانت تشعر إزاءها أنها تحمل عبء خمسة آلاف سنة من الغضب والغيظ الدفين .

ومثل هذا الشعور بالغيظ والغضب يجعل المرأة - حسب ما تقول - شديدة الحساسية إزاء كل ما يدور حولها وما يوجه إليها من ألفاظ ابتداء من التهجم اللفظى والعبارات النابية العارضة التى توجه إليها فى الشارع ، إلى النكتة الجنسية التى قد يقولها زوجها لها (عن حسن قصد) إلى الحصول على أجر أقل على نفس العمل ، إلى الإعلانات التليفزيونية عن المرأة ، إلى اختلاف لون الأغطية التى يغطى بها الأطفال بعد الولادة بحيث يختص الذكر باللون الأزرق بينما يكون اللون الوردى من نصيب الأنثى مما يؤكد التمايز منذ بداية الحياة على هذه الأرض ؛ إلى الخطب الرنانة التى يلقيها الرجال (الثوريون) والتى تمتلىء بتمجيد الرجل والإشادة بمكانته وتفوقه (الرجالى) . فكل هذه الأمور وأمثالها تغزو العقل بحيث يكاد المخ ينفجر ويدفع المرأة إلى أن ترى فى كل شىء جانبا (جنسيا) وأن أمور الحياة كلها تقوم على التمييزات التى يفرضها نصف الجنس البشرى إزاء النصف الآخر بحيث يشعر أفراد الجنس أو النصف الأضعف بالقهر والاضطهاد وأن أى مجاملة لإنكار ذلك الاضطهاد هى مشاركة فى قهر الذات .

وتضرب لنا روبين مورجان مثالين بتوضيح ذلك ، وهما مستمدان من تجربتها الذاتية أثناء الإعداد لنشر كتاب «وحدة النساء قوة» .

المثال الأول : يتلخص فى أنها حين شرعت فى العمل على اعداد الكتاب للطبع ن دار النشر وهى دار (راندوم هاومس) التى تعتبر من أكبر دور النشر فى أمريكا ألا مل فى طبع الكتاب ونشره أحد من الرجال وأن يعاونها فى العمل موظفان من النساء فط، ووافقت الدار على تخصيص اثنين من المحررات للتعاون معها ودون أى تدخل من جال . ولكن النساء الثلاث لم يكن يتوقعن فى أول الأمر أن تقوم رغم ذلك - أو ربما

بسبب ذلك - عوائق وعقبات لم تخطر لهن على بال فى تلك المؤسسة الكبرى التى يشرف عليها ويسيطر على كل شئونها أفراد من النصف الآخر من الجنس البشرى (الرجال) . فقد وقف بعضهم موقف العداء الصريح منذ البداية ، بينما وقف البعض الآخر موقف العداء المهذب المستتر الذى يعبر عن نفسه فى إثارة بعض الاعتراضات هنا وهناك ، وهى اعتراضات صغيرة كانت تبدو مقبولة ومنطقية فى ظاهرها وأن لها ما يبررها ولكنها كانت تؤدى فى آخر الأمر إلى عرقلة العمل كله وإثارة الغيظ فى نفوس النساء الثلاث بحيث اضطررن فى آخر الأمر إلى طلب العون من الرجال على اعتبار أنهم هم الذين يملكون الكفاء والقدرة والتدريب كما أنهم - وهذا هو الأهم - هم الذين فى أيديهم كل السلطات .. ثم تلاحظ روبين مورجان أنه فى صناعة النشر فإن ٨٠٪ من مجموع العاملين هم من النساء ولكنهن جميعا يقفن فى أسفل قاعدة الهرم الوظيفى .

المثال الثانى : يتمثل فى أنه بعد أن طبع الأصول بالفعل اضطرت قهرا واجباراً على تغيير عنوان الكتاب . فقد كان العنوان الأصلى هو «اليد التى تهز الصخر» تشبيها واستعارة من تعبير «اليد التى تهز المهد» . ولكن من ينذرها بضرورة تغيير العنوان لأن شخصا (رجلا - كما هو المتوقع) مجهولا وغير معروف أصلا كان قد كتب منذ بعض الوقت قصة بذلك العنوان وأن عليها أن تبحث عن عنوان آخر لكتابها حتى تتفادى احتمال رفع الأمر للقضاء . ومع أنها أبدت استعدادها للاعتراف فى مقدمة الكتاب بأنها استعارت العنوان من ذلك المؤلف المجهول الهوية الذى لم يكن تعرف هى أو غيرها شيئا عنه أو عن قصته فإن الاقتراح تم رفضه من قبيل التعنت (الرجالى) ضد النساء .

★★★

تتميز «حركة تحرير المرأة» ببعض المميزات الخاصة التى تكاد تنفرد بها عن بقية التنظيمات النسائية التى ظهرت بوجه خاص فى أمريكا - وإن كان ذلك لا يعنى عدم وجود تنظيمات مماثلة فى غيرها من الدول فى الغرب - وإحدى هذه المميزات هى أنها أول حركة ثورية راديكالية تقوم على أساس من التجارب والخبرات الشخصية أو هكذا تتداعى مؤيدات واتباع تلك الحركة لدرجة إنه يمكن القول إن هذه الخبرات والتجارب الواقعية والتى أوحت بالسياسة الخاصة التى تتبعها الحركة فى نظراتها إلى أمور المرأة ومعالجة مشكلاتها والتركيز على مشكلات معينة بالذات كثيرا ما تغفلها التنظيمات

الأخرى الأكثر جمودا أو الأقل مرونة . ولم تكن تلك الخبرات والتجارب قاصرة على القائمات بتلك الحركة وحدهن وإنما استلهمت الحركة فى وضع سياستها خبرات المرأة بوجه عام مما سجلها تاريخ المرأة ومعاناتها فى مختلف العصور» ولذا فإن المبادىء التى تقوم عليها هى مبادىء مستمدة من واقع المشاعر الإنسانية وليس من الكتابات النظرية أو التأملات الفلسفية أو من الخطب الرنانة الضخمة التى يتبارى فى إلقائها السياسيون والمصلحون الاجتماعيون .. وهذا فى نظر أتباع الحركة هو الجانب الثورى الحقيقى فيها. وقد ترتب على ذلك أن الحركة لا تقوم على تنظيم هيكلى هرمى وإنما يتم كل شىء فيها بطريقة جماعية . وعلى أساس التجريب مما أعطاها القدرة على أن تتجاوز كل حدود التنظيمات والنظم الاجتماعية التى تقوم على أساس التمايز الطبقى أو التنوع والتباين السلالى واعتبارات السن والاختلافات الاقتصادية ويزيل الحواجز الجغرافية ، لأن المرأة فى أى جماعة وأى مجتمع وفى كل زمان ومكان تضطلع وانما بنفس الدور وإن كانت تلبس له أردية مختلفة باختلاف الموقف والمتطلبات؛ هذا الدور المعقد الذى يأخذ شكل المرأة كزوجة وأم وموضوع جنسى وأداة لإنجاب الأطفال ومصدر للدخل الإضافى وتقديم المساعدة حين يطلب إليها ذلك فى مختلف شئون الحياة اليومية وإكرام الضيف وإعداد الطعام وغير ذلك من جوانب النشاط المختلفة فى ظاهرها والتى تؤلف كلها وحدة متكاملة هى المرأة فى التصور التقليدى السائد ، وإزاء ذلك التعدد كان لابد من أن تتبنى حركة تحرير النساء سياسة متعددة الجوانب تتفق مع أفعال المرأة وأنشطتها وترسم لها وظائف أخرى كثيرا ما يغفلها مجتمع الرجال أو ينكرونها على المرأة .

وقد تأثرت الحركة فى نشأتها بغير شك بالممارسات التى لازمت حركة المناداة بالحقوق المدنية للمرأة وحركة مناهضة الحروب وحركات الطلاب الشهيرة فى الجامعات فى أواخر الستينات وبالحركات السياسية الأخرى بوجه عام . فالدعوة إلى الحرية تسرى وتنتقل بسرعة من جماعة لأخرى ومن مجال لآخر، وتتخذ شكل (العدوى) حين يكون الأمر متصلا بالمرأة . فالمرأة تمثل – كما يقول اتباع حركة تحرير النساء – أقدم جماعة أخضعت للاضطهاد والقهر على وجه الأرض وخلال التاريخ ، وهى نظرة متأثرة بغير شك بآراء «سيمون دى بوفوار» . ولذا فالمرأة فى حركة تحرير النساء تعتقد أنها فى صراعها إنما تجاهد من أجل البشرية ككل ومن أجل بناء مجتمع جديد يختلف عن المجتمع القائم حاليا الذى تلعب فيه المرأة دوراً ثانوياً إلى حد كبير والذى تقوم فيه بدور (صانعة)

الطعام أو (صانعة) القهوة للضيوف ولكن ليس (صانعة) السياسة للمجتمع . وهذا ينطبق حتى على الحركات اليسارية التى كانت تبشر بنظام جديد يحل محل النظام القديم المتهالك الذى يقوم على القهر والاستغلال . فقد تبين لحركة تحرير النساء أن ذلك النظام الجديد ليس بالتأكيد هو نظام النساء . فالحركات اليسارية حركات (رجالى) فى المحل الأول .

وصحيح أن النساء كن يدخلن فى صراع مع الرجال على أساس (واحد لواحد) ولكن حركة تحرير النساء ترتفع بذلك الصراع إلى مستوى أعلى من المستوى الفردى البحت وتذهب إلى ضرورة وجود نوع من التماسك والتضامن من بين (الأخوات) وإلا سوف يؤدى الموقف بالمرأة عموما إلى الجنون، وبخاصة حين يقال لها - كما هو حادث فعلا - إذا كانت الواحدة منكن غير راضية وغير قانعة بحياتها وإذا كانت فى الوقت ذاته غير قادرة على تعديل نفسها وتطويعها لدورها الأنثوى (الطبيعى) كامرأة فلابد أن يكون هناك شيء خطأ فيها هى ذاتها ؛ فهى إما امرأة (باردة) أو عصابية أو منحرفة جنسيا أو غير ذلك من الصفات . وهذا - فى رأى اتباع حركة تحرير النساء - هو أسوأ الأسلحة التى تستخدم ضد المرأة وأشدها فتكا لأنها تهاجمها على المستوى السيكولوچى وتحاول هدم توازنها النفسى . وهذا سلاح لم يستطع الرجال أن يستخدموه بنجاح ضد السود مثلا فى أمريكا لأن اضطهاد الزنوج كان دائماً اضطهادا سافراً وصريحا وصارخا بعكس الحال بالنسبة لقهر النساء الذى يأخذ أساليب وأشكالاً أخرى ويتم تنفيذه بدرجات متفاوتة تتراوح بين اللطف والرقة والتهذيب الناعم الخبيث وبين أشد أنواع الهجوم قسوة ووحشية ، لدرجة أن الرجل كثيرا ما يحاول إقناع المرأة بأنها هى التى ترغب فى الإبقاء على الوضع الذى تجد نفسها فيه والاحتفاظ بمكانتها الراهنة بل إنها تستمرىء هذه العبودية المزعومة وإن كانت محاولات الإقناع بذلك يشفعها الرجل فى الوقت ذاته بكثير من أنواع التهديد والابتزاز الاقتصادى أو العاطفى أو الاجتماعى .

ثورة نسائية عالمية

وكان لابد لحركة التحرير النسائى أن تعبر عن نفسها وعن المبادىء التى تؤمن بها وأن تنشر الدعوة على أوسع نطاق ممكن بين النساء فى أمريكا ، وكانت فى ذلك ترجو أن تكون هذه خطوة أولى نحو قيام ثورة نسائية عالمية للمطالبة بالحقوق الضائعة واتخاذ

كافة الأساليب التى تكفل لها ذلك بما فيها الالتجاء إلى العنف إذا لزم الأمر والتظاهر والامتناع عن العمل والاضراب وهو ما حدث فعلا عام ١٩٧٠ حين أضربت النساء العاملات فى عدد من الشركات والمؤسسات الكبرى ، ومقاطعة الرجال حين يكون ذلك ضروريا وغزو مجالات العمل التى كانت شبه مغلقة أمام النساء ، بل الدعوة إلى إمكان تغيير الفوارق البيولوچية ذاتها أو على الأقل التحكم فيها من خلال تسخير العلم الحديث وبخاصة علوم الوراثة التى يمكن أن تهيىء الفرصة للتحكم فى إيجاد نوع مختلف من الرجل والمرأة عما عهدته الإنسانية حتى الآن . فإذا كانت الفوارق فى الجينات أو المورثات هى كما يزعم البعض السبب المباشر فى ظهور الفوارق الواضحة بين الجنسين والمسئولة بالتالى عن احتلال المرأة مركزا محددا بالذات فى الحياة الاجتماعية فليس ثمة ما يمنع من محاولة تعديل هذه الفوارق البيولوچية وتوجيهها على أساس عملى بحيث يتم التقارب المنشود بين الجنسين ووظائفهما فى الحياة – ربما باستثناء الحمل . وكما سبق أن ذكرنا فى مقال سابق (الهلال – مارس ١٩٩٥) فقد بلغ الأمر ببعض أنصار هذه الحركة من النساء إلى المناداة بإمكان الاستغناء تماما عن الرجل فى تحقيق الإشباع الجنسى حتى لا يستبعد الرجل المرأة عن طريق الجنس وحتى تبطل حجة عالم التحليل النفسى إريك إريكسون حول ربط الاختلافات فى التعبير والاستجابة للمؤثرات المتشابهة إلى عنصر بيولوچى وأن هذه الاختلافات «يبدو أنها تماثل الاختلافات المورفولوچية فى الأعضاء التناسلية ذاتها فالأعضاء التناسلية عند الذكر تبرز إلى الخارج عن بقية الجسم وتميل إلى الانتصاب وإلى الولوج ، وذلك بعكس الحال عند الأنثى حيث توجد الأعضاء التناسلية داخل الجسم ويؤدى إليها مدخل أو دهليز يوصل البويضة التى تظل ساكنة فى الانتظار».

وربما كان من أكبر المشاكل التى واجهت حركة التحرر النسائى فى السبعينات هى النمو السريع وغير المتوقع لهذه الحركة والتغيرات الهائلة التى مرت بها والتأرجح (الزئبقى) فى المواقف وكثرة ما كان يصدر عن النساء من بيانات ومنشورات ومقالات تحمل آراء متضاربة وفيها كلها كثير من التطرف النابع عن التمرد والغضب . ومع أن هذه الكتابات كانت تجعل النساء على بينة وعلم بأوضاعهن فى المجتمع وبما يحدث على الساحة فإن التغيرات المتلاحقة لم تسمح للمرأة بأن تلتقط أنفاسها وتدرك أين تقف الحركة بالضبط أو ماذا تريد ، وإن كان ذلك التلاحق والتسارع والتضارب والتطرف

ثـــورة النســاء

تبعث فى الوقت ذاته الأمل والبهجة فى نفوس النساء لأنه كانت تعنى فى آخر الأمر إمكان تخلص المرأة من الطريقة المنهجية السقيمة المملة التى تصبغ عمل الرجال الذى يميل إلى أن يسير على وتيرة واحدة وفى خط مستقيم حسب تعبير إحدى المشاركات النشيطات فى حركة تحرير النساء .

★★★

فى عام ١٩٦٦ تم تأسيس ما يعرف باسم «التنظيم النسائى الوطنى» فى أمريكا والذى يرمز إليه بالحروف الثلاثة NOW ، وكان من ضمن المؤسسات الكاتبة الأمريكية بيتى فريدان التى كتبت عن ذلك كتابا طريفا بعنوان Theminine Mystigue وهو كتاب ذائع الصيت فى أمريكا على الخصوص . وكان ذلك التنظيم النسائى الوطنى ينادى بالحقوق المدنية للمرأة ويطالب بحق مشاركة المرأة الأمريكية مشاركة فعلية وكاملة فى حياة المجتمع بحيث تتمتع بكل الحقوق والمزايا وتضطلع بكل المسئوليات والالتزامات التى يخضع لها المواطنون من الرجال وأن تقف فى كل شئون الحياة على قدم وساق مع الرجل . ولكن يعيب هذا التنظيم - من وجهة نظر نساء حركة تحرير النساء أنه يسمح بعضوية الرجال فيه وأنه بذلك ليس تنظيما ثوريا مثل تلك الحركة وأن سياسته النسائية ليست سياسة راديكالية بما فيه الكفاية ، خاصة أن أعضاء التنظيم من النساء ينتمين فى الأغلب إلى الطبقة الوسطى أو العليا ولذا كان هناك نوع من التخوف - من جانب أنصار حركة التحرير النسائى - من أن يقع التنظيم النسائى الوطنى فى نفس الشرك أو (المصيدة) التى وقعت فيها الحركات النسائية الأولى الرائدة التى كانت تنادى بحق التصويت للمرأة ، إذا انتهى بها الحال إلى الوقوع فى أيدى الطبقات البورجوازية وفقدت بذلك قوة الدفع الأولى وما يرتبط بها من الجرأة والاقدام والاندفاع ، وخيم عليها جو من التواضع فى المطالب لدرجة أن أصبح معظم نساء تلك التنظيمات يرفضن الدخول مثلا فى أى مناقشة تدور حول دراسة وفحص أحوال العائلة كبناء اضطهادى قاهر للمرأة . ويبدو أن التنظيم النسائى الوطنى سار فى الطريق ذاته . وكان هذا من أهم الأسباب التى دفعت حركة التحرير النسائى إلى اتخاذ ذلك الموقف الثورى العنيف مع عدم السماح للرجال بالتسلل إلى عضويتها وأن تضع لنفسها سياسة تتصف بالواقعية إلى حد كبير وتقوم على المبدأ القائل (تحدث عن آلامك لكى تستدعى تلك الآلام) .

وواضح أن حركة التحرير النسائى تتخذ من التحدث الواضح الصريح عن مشاكل النساء وسيلة لإثارة الوعى بين النساء بتلك المشاكل وادراك أبعادها ؛ كما أفلحت فى أن تضع بعض المبادىء العامة التى قد تكون غامضة وفضفاضة ولم تتبعها بخطوات دقيقة مرسومة ومدروسة لتنفيذ هذه المبادىء بدقة وبخاصة فيما يتعلق بالمشكلات الاجتماعية الكبرى مثل مشكلة التغلب على التمييز الطبقى الذى يبدو أنه كان من أكبر الهواجس التى شغلت بال النساء فى تلك الحركة .

وليست هذه محاولة لتقويم الحركة لأن ذلك يستدعى الدخول فى تفاصيل نشاطها وهو مالا يتيسر لنا هنا وإن كنا قد نعود إليه فى وقت لاحق . ولكننا نحب أن نلاحظ أنه فى عام ١٩٧٠ كانت الكاتبة الشاعرة روبين مورجان التى أشرت إليها وإلى كتابها فى بداية هذا المقال تقول : إن حركة تحرير النساء ليست تنظيما رسميا بالمعنى الدقيق والضيق للكلمة ، وإنما هى مجرد حركة توجد حيثما وجدت ثلاث أو أربع نساء يرتبطن معا بروابط الصداقة أو الجوار ويستطعن الالتقاء معا بانتظام لتناول القهوة والحديث حول أمورهن وأحوالهن الشخصية . فالحركة ليست تنظيما له بناء جامد ، وليست لها عضوية رسمية أو بطاقات عضوية ، وإنما هى حركة يمكن أن توجد داخل الزنزانات فى سجون النساء وفى صفوف النساء وأمام (السوبر ماركت) وفى المصانع وفى الأديرة والمزارع وعلى نواصى الشوارع وداخل المطبخ وفى بيوت العجائز بل وفى السرير نفسه داخل المخدع . إنها حركة تقوم وتوجد أساساً داخل العقل وفى النظرة السياسية والمواقف الشخصية التى يمكن للمرأة أن تسهم بها فى تغيير وتشكيل ونمو الحركة ذاتها ونشرها ؛ ولذا فهى حركة مخيفة ولكنها فى الوقت نفسه مثيرة للغاية لأنها حركة تخلق التاريخ .. تاريخ المرأة ، وليس من هذه الحركة مفر .

وقد كتبت روبين مورجان هذه الكلمة فى عام ١٩٧٠ أى منذ ربع قرن ، وكان عمرها فى ذلك الوقت ثلاثين سنة فهل لا تزال ياترى تؤمن بهذه المبادىء بعد أن أصبحت فى الخامسة والخمسين ؟

إن ذلك يذكرنى بما قالته «سيمون دى بڤوار» وهى إحدى ملهمات حركة التحرير النسائى . فقد اعترفت فى تاريخ حياتها بأنها حين بلغت الأربعين من عمرها انتابها الخوف والفزع والهلع لأنه بدا لها أنها أضاعت تلك السنوات وهى تجرى وراء سراب ، وحين أفاقت من ذلك الخوف والفزع والهلع وجدت أنها بلغت الخمسين .

اقـــوال معـاصرة


جاك شيراك


جيسيكا لانج


رضا الباهى

● «السياسة ليست فن الممكن ، إنها فن جعل الضرورى ممكنا»

جاك شيراك
رئيس الجمهورية الفرنسية الجديد

● «أريد أن اعرض ما يرفض أن يراه الناس»

الرسام الايطالى اوليڤييرو توسكانى

● «تاريخ الجنون هو تاريخ السلطة»

المؤرخ الانجليزى روى بورتر

● «سقط قناع السياسة ، ليكشف عن الوجه الحديدى للسوق»

هنرى موللر
كاتب مسرحى ومخرج من المانيا الشرقية سابقا

● «انتهت دون رجعة فترة تحكم الضمير الجماعى فى الضمير الذاتى»

المخرج التونسى رضا الباهى

● «الدهشة هى الحياة ، فاذا توقفت عن الدهشة ، فانت فى كفنك»

الموسيقار الفرنسى بيير بوليز وقائد اوركسترا شيكاغو السيمفونى

● «السيناريوهات الجيدة نادرة مثل اسنان الفرخة»

جيسيكا لانج النجمة الامريكية الفائزة بأوسكار أفضل ممثلة

● «فكرة صراع الحضارات ردة الى الداروينية الاجتماعية من أجل أهداف جديدة»

المفكر المغربى عبدالله العراوى

● «لاتستطيع أن توقف الكروان عن الغناء ، وأنا كروان»

المطربة الايرانية مارزية الهاربة من حكم الملالى

مستقبل الجامعة العربية

بقلم : د. محمد نعمان جلال *

إن النظر للمستقبل واستشرافه ورسم الخطط الواقعية والعملية لمواجهته أو التعامل معه أمر ضرورى لكل كيان سياسى، سواء أكان دولة أو تنظيماً دولياً أو اقليمياً .وتحرص الدول المتقدمة فى استشرافها للمستقبل على وضع سيناريوهات متعددة تبحث فى دوائر مختلفة :

الدائرة الأولى : هى دائرة القائمين على صنع القرار الذين يحللون الحقائق السياسية، ويرسمون خططا واقعية للتعامل المستقبلى معها. مثل هذا النوع من الخطط يجمع عادة بين العلنية والسرية لاعتبارات خاصة بالأمن القومى للدول أو الحساسيات فيما بينها .

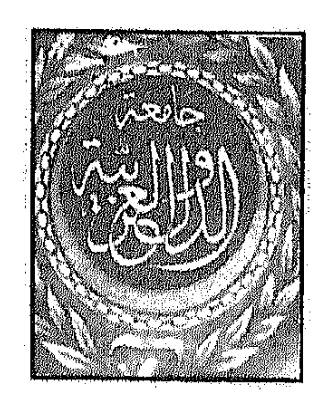
الدائرة الثانية : دائرة المخططين للسياسات السياسية أو الاقتصادية وهؤلاء يرسمون الخطط المستقبلية فى ضوء ما يتوقعونه من متغيرات يسعون للتأثير عليها ايجابيا والتقليل من آثارها السلبية . وينطبق على هذه الدائرة نفس التحفظ الخاص بالسرية .

الدائرة الثالثة : وهى الدائرة الاكاديمية وتبحث عادة الوقائع والأحداث الماضية، وتتقدم بمقترحات للخطة المستقبلية .

وهذا النوع من الخطط المستقبلية يتم نشره فى قطاعات المثقفين ودوائر الرأى العام المهتمة بالموضوع وصانعى القرارات السياسية . وانطلاقا من هذا فإن جامعة الدول العربية مطالبة بوضع تصوراتها حول المستقبل بمختلف احتمالاته الواقعية وغير الواقعية . ومن الاحتمالات الواقعية هو تطوير جوانب العمل فى الامانة العامة للجامعة فى ضوء دروس وعبر السنوات الماضية، والسعى لتطوير المفاهيم والأولويات الخاصة بالعمل العربى المشترك .

ونظراً لأننا نتحدث عن المستقبل فإننا لانملك كل معطياته ومن ثم فإن

★ سفير مصر فى باكستان ـ والمندوب الدائم السابق فى الجامعة العربية .



المطلوب هو عرض بعض الأفكار ذات التوجه المستقبلى فى ضوء الخبرة التاريخية وتشخيص الأوضاع الراهنة .

● تشخيص الأوضاع الراهنة :

مما لاريب فيه أن هناك جوانب عديدة للأزمة التى تواجه الجامعة العربية ومنظمات العمل العربى ونشير هنا لبعض مظاهرها :

الأول : طبيعة الثقافة السياسية Political culture فى المنطقة العربية إذ إن الجامعة كنسق أو نظام System هى محصلة لتفاعلات ، هذه التفاعلات تتم فى بيئه ثقافية واجتماعية واقتصادية معينة ، والثقافة السياسية العربية لها خصائص منها :

أ ـ الازدواجية duality فما يتفق عليه فى الاجتماعات ليس بالضرورة ما يعتمل فى ضمير المجتمعين ومن ثم ليس بالضرورة ما ينوون عمله . وهذا منطقى فى بعض الأحيان عندما تكون محصلة القرار هى نتيجة حلول وسط ولكن مايضاف بالنسبة للثقافة السياسية العربية أنه حتى هذه الحلول الوسط التى يتم الاتفاق عليها لايلتزم الأعضاء بها بصورة كاملة .

ب ـ الطابع السرى Secrecy وهذا أمر غريب إذ أنه وفقا لميثاق الجامعة فإن قراراتها سرية وغير معلنة وهذا يتناقض مع طبيعة التنظيم الدولى من الناحية النظرية ، ومع ما يحدث من الناحية الفعلية ، فمن الملاحظ أن كل القرارات يتم نشرها بصورة أو بأخرى من خلال تسريب أعضاء الوفود أو من خلال موظفى الأمانة العامة .

جـ ـ الطابع الفريد لدور الأمانة العامة وعمل لجان ومجلس الجامعة إذ بغض النظر عن الاجتماعات وما يحدث فيها تتولى الأمانة العامة عادة إعداد مشروعات القرارات التى يتم ادخال تعديلات عليها ثم تقوم بصياغتها فى صورتها النهائية دون أن يراجعها أحد فى معظم الحالات. وهذه صورة فريدة اعتقد أن الجامعة العربية تنفرد بها عن غيرها من المنظمات أو حتى الاجتماعات الدولية . ولعل مثل هذا النوع من الممارسة العربية Peculiar تتمشى مع الخاصيتين السابقتين .

د ـ الحرص على الاجماع والظهور بمظهر الاتفاق وهذا من شأنه السير عند الحد الأدنى وربما أقل من ذلك ويتجلى ذلك فى عدم انعقاد القمم العربية مقارنة بانتظام القمم الأفريقية بغض النظر عن العدد الذى يشارك من الرؤساء ـ عدم

التحرك للمصالحة العربية رغم أن ١٣ دولة أرسلت رسائل كتابية للأمين العام ترحب بمبادرته فى هذا الصدد .

الثانى : طبيعة توازن القوى إن القاء نظرة على محاضرة اجتماعات الجامعة وعلى الاتصالات التى سبقتها يجد المراقب أن القوة الأولى الدافعة على انشاء الجامعة وتطويرها كانت مصر ، وبناء على ذلك كان قرار الدول العربية بأن يكون المقر الدائم فى القاهرة وأن يكون الأمين العام مصريا وعندما تقرر نقلها مؤقتا إلى تونس ثم تعيين تونسى أميناً عاما فكأن الدول العربية تراضت وتوافقت ضمنيا على الربط بين المقر والأمين العام . وهذا يضع مسئولية على دولة المقر فى القيام بدور إضافى يطالبها البعض به حينا ويثير حساسية البعض حينا آخر .

وتلعب مصر حالياً دوراً رائداً فى عملية السلام للوصول بالقضية الفلسطينية إلى التسوية الشاملة بما يحقق السلام القائم على توازن المصالح والالتزامات المتبادلة .

والتساؤل المطروح ماهو وضع الجامعة العربية فى هذا الصدد ؟. ولاشك أن تشخيص موقف الجامعة من العملية السلمية يدل على أن هذا الموقف يمكن النظر إليه فى مراحل ثلاث :

الأولى : منذ عام ١٩٤٧ وحتى ١٩٩١ حيث قامت الجامعة بدور المركز فى تجميع القوى العربية ضد اسرائيل .

الثانية : من ١٩٩١ ـ ١٩٩٣ حيث أصبحت الجامعة تضفى مباركتها على مايجرى الاعداد له أو يتم الاتفاق عليه كما حدث فى مباركتها للعملية السلمية بموجب قرار مجلس الجامعة العربية رقم ٥٠٩٢ فى سبتمبر ١٩٩١ قبل مؤتمر مدريد ، وفى مباركتها لاتفاق اعلان النوايا الفلسطينى الاسرائيلى وهو ماتم فى بيان مجلس الجامعة فى سبتمبر ١٩٩٣ بعد الاستماع لخطاب الرئيس الفلسطينى ياسر عرفات .

الثالثة : من ١٩٩٤ وفى المستقبل وهنا تجد ثلاث صور لدور الجامعة العربية :

أ ـ القيام بدور تنسيق المواقف العربية ازاء القضايا المتعددة سواء فى اطار ما كان يسمى باجتماعات دول الطوق أو حتى بالنسبة للجان متعددة الأطراف التى تبحث قضايا المياه والبيئة وضبط التسلح واللاجئين . والجامعة العربية ، مثل الأمم المتحدة ، لها خبرتها ولها مواقفها وقراراتها ودراساتها حول هذه الموضوعات بما يساعد المفاوض العربى. بعبارة أخرى أن الجامعة العربية هنا يمكن أن تكون بمثابة بيت خبرة علمى وسياسى واقتصادى ، ومثل هذا الموقف يستلزم توافر ارادة الدول العربية المتفاوضة لكى تضطلع الجامعة بمثل هذا الدور .

ب ـ المشاركة الفعلية كمراقب أو كعضو فى الاجتماعات الخاصة بعملية

السلام على نحو ما يحدث بالنسبة للمجموعة الأوروبية أو الأمم المتحدة ومثل هذا الموقف يستلزم اتفاق مجموعات ثلاث هي الدول العربية وبخاصة الدول المتفاوضة مع اسرائيل ثم موافقة راعيي السلام أى الولايات المتحدة وروسيا الاتحادية وأخيرا موافقة اسرائيل. وهذه الموافقات ليست بالأمر السهل لوجود تحفظات لدى كل طرف ومن ثم فلا يتوقع أن تضطلع الجامعة بدور مباشر فى العملية السلمية .

ج ـ القيام بدور المشاركة فى ضمان ما يتم التوصل إليه من اتفاقيات بين الأطراف العربية واسرائيل بصفتها منظمة اقليمية عربية. وهذا يستلزم توافر قوات حفظ سلام لدى الجامعة العربية على غرار الأمم المتحدة ويطرح قضية التموين والمساهمة ونحو ذلك، وهذه مسائل يمكن حلها إذا توافرت الإرادة والقرار السياسى .

● تصورات حول مستقبل الجامعة :

ينطلق هذا التصور من إيمان بأهمية دور الجامعة واستمراريتها . ويمكن النظر لمبررات هذا الدور المستقبلى فى اطارين هما :

الإطار الأول : اطار الذات والهوية : فالجامعة نشأت ـ كما سبق وذكرنا ـ تعبيرا عن مشاعر عربية عميقة الجذور تجعل أبناء هذه المنطقة يتميزون عن غيرهم من مناطق العالم سواء فى اللغة أو الثقافة والتراث والتاريخ ، ومن هنا فالجامعة العربية من هذا المنطلق ضرورية كوعاء يعبر عن هذه الحقيقة التى لا يمكن لأحد أن يتجاهلها . وهى فى هذا الإطار تعد أداة التنسيق العربى الأولى فى مجتمع دولى يقوم على التكتلات السياسية والاقتصادية ، ومن غير المنطقى أنه فى الوقت الذى تبحث فيه الجماعات الاثنية والأقليات العرقية فى مناطق العالم المختلفة عن جذورها التاريخية وحضارتها وتراثها وتسعى لتاكيد ذاتها ، فان بعض العرب بكل ما بينهم من روابط وثيقة يتساءلون أو يشككون فى حقيقة عروبتهم وانتمائهم ، ويتخلون أو يفكرون فى التخلى عن منظمتهم القومية ، وهذا أمر يجب مواجهته ومن الضرورى التمسك بالجامعة العربية كإطار للعمل العربى المشترك رغم ما بها من مثالب وأوجه القصور التى ينبغى التصدى لها ومعالجتها لزيادة فعاليتها . ولايمكن الاحتجاج بأن الجامعة فقدت مبرر وجودها بالتوصل لاتفاقيات السلام وزوال صفة العدو لأن هذه نظرة سطحية للجامعة التى قامت أصلا قبل قيام اسرائيل واستهدفت تجميع وتنسيق القوى العربية لتحقيق التنمية الاقتصادية

والاجتماعية العربية ، وإن مقارنة دور الجامعة العربية لايجب أن تكون مع دور حلف الأطلنطى أو حلف وارسو وإنما مع وضع دول السوق الأوروبية المشتركة التى تطورت لتصبح الاتحاد الأوروبى أو مع وضع مجموعة دول الآسيان ، ولاشك أن العدو الداخلى ، المتمثل فى التخلف الاقتصادى والاجتماعي وعدم استغلال الموارد الأمثل ، أخطر من أى عدو خارجى يقبع خلف الحدود .

الإطار الثانى : إطار النشاط والفعالية : وهنا أيضا نجد أن الجامعة العربية لها دور ضرورى فى تنظيم التعاملات بين دول المنطقة العربية وإن المنظمات العربية المتخصصة لعبت ومازالت تلعب دورا رئيسيا فى وضع قواعد البنية الأساسية فى الاتصالات والصناعة والنقل والإدارة ونحو ذلك من المجالات ، وهنا تواجه الجامعة العربية نوعين من الأزمات :

أ ــ أزمة تنظيم : إذ أن كثيرا من منظمات العمل العربى ترهلت فى جهازها الإدارى وأصبحت تعانى عجزا من ميزانياتها وأحيانا بعضها يكرر ما يتم على المستوى القومى .

أو يكرر مايتم فى أجهزة عربية أخرى مما يعد ازدواجية فى العمل ، وهذا يستلزم بحث اعادة هيكلة وتنظيم أجهزة العمل العربى المشترك للتخلص مما لا ضرورة أو فائدة حقيقية من ورائه .

ب ــ أزمة تنفيذ : إذ أن معظم القرارات التى تتخذها الجامعة العربية والمنظمات العربية المتخصصة لا توضع موضع التنفيذ ومن ثم تكرر الجامعة العربية ومنظمات العمل العربى قراراتها فى كل دورة من دورات الانعقاد. وهذا يثير قضية مصداقية وجدوى اتخاذ مثل هذه القرارات أو حتى فائدة عقد العديد من الاجتماعات .

ولاشك أن معالجة هذين النوعين من الأزمات تستلزم وقفة جادة وحازمة من المسئولين العرب لبحث منظمات العمل العربى المشترك ودمج أو إلغاء ما يمثل ازدواجية أو فقد مبرر وجوده ، واتخاذ قرار سياسى ملزم بضرورة تنفيذ ما يتم الاتفاق عليه من قرارات يجب أن تكون واقعية وذات مردود على الدول العربية وليست قرارات بلا مضمون .

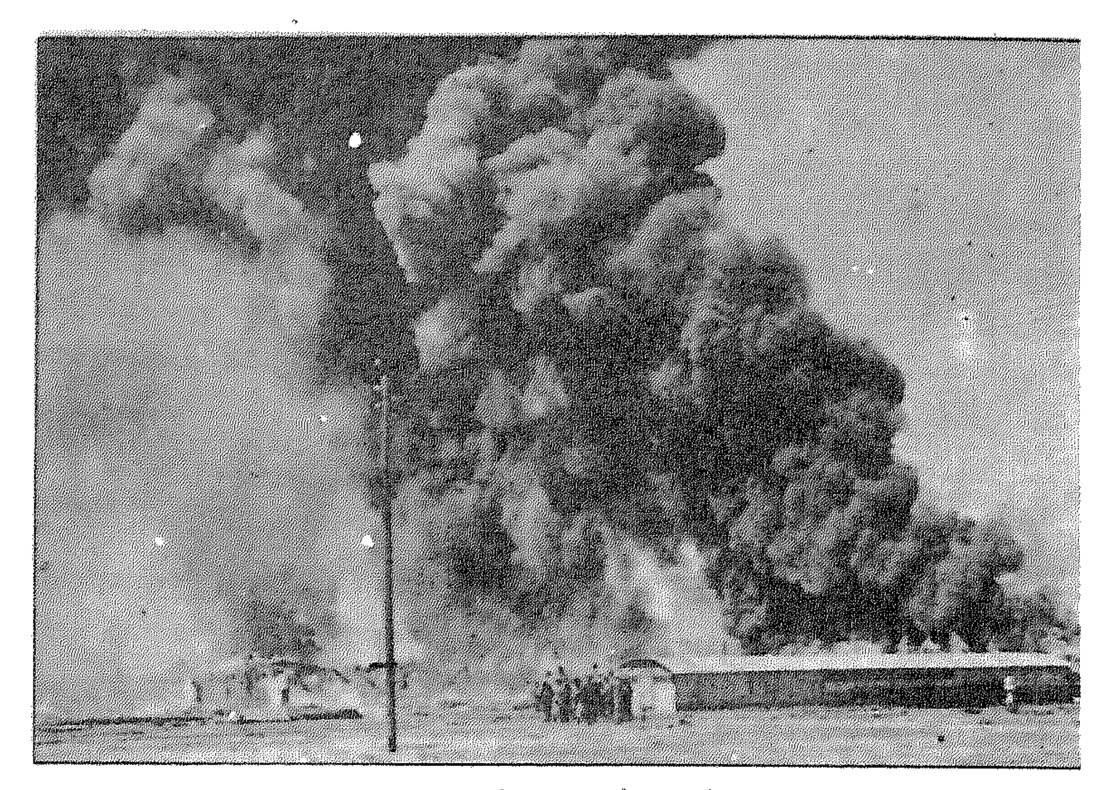
والخلاصة هنا أن للجامعة دورا في تنظيم التعامل بين الدول العربية بعضها البعض من جانب وفي تأكيد ذاتيتها وتنسيق التعامل العربي مع العالم الخارجي من جانب آخر، وأنه من الممكن أن يتعاظم دورها في الفترة القادمة إذا توافرت الارادة السياسية العربية، وهو أمر ضروري في ظل عالم يموج بالصراعات الدولية من جانب وتحرص فيه الجماعات القومية علي تأكيد ذاتيتها من جانب ثان وتبرز وتبرز فيه التكتلات الدولية من جانب ثالث .

الحرب الرابعة .. من يكسبها ؟

بقلم : عبدالرحمن شاكر

احتفل العالم، أو احتفلت الدول المعنية فيه على الأصح، بمرور نصف قرن على انتهاء الحرب العالمية الثانية، ولكى لا أترك القارىء طويلا أمام عنوان غير مفهوم، فإن الحرب الرابعة، هى عندى «الحرب» التى تدور رحاها، بعد الحرب العالمية الثالثة، وأعنى بالحرب الثالثة، الحرب الباردة، التى دارت بعد الحرب العالمية الثانية بين المعسكرين الكبيرين، وانتهت بتلاشى أحدهما، وهو المعسكر الاشتراكى أمام خصمه، الذى راح يطرح ذاته، بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، باعتباره أساسا لنظام عالمى جديد.

إن فكرة تنظيم العالم، أو إعادة تنظيمه، كانت تبرز عادة بعد كل حرب من الحروب العالمية السابقة، وربما يبدأ ظهورها، قبل أن تضع الحرب أوزارها، فبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت فكرة إنشاء عصبة الأمم لمنع قيام حروب أخرى على غرار الحرب التى حملت لقب «العظمى» آنذاك، ولكنها فشلت فى مهمتها، وراحت الدول الصناعية الكبرى، التى شعرت بالغبن فى تقسيم المستعمرات، مثل إيطاليا واليابان وألمانيا، تعمل لحسابها غير عابئة بعصبة الأمم ومبادئها، فغزت اليابان منشوريا وراحت تتوسع فى الأراضى الصينية، وغزت إيطاليا الحبشة، وألغت ألمانيا التى خرجت من الحرب مهزومة، معاهدة فرساى التى كانت تحد من تسلحها، حتى انفجرت الحرب العالمية الثانية بعد واحد وعشرين عاما من انتهاء الحرب الأولى، ومرة أخرى ظهرت «هيئة الأمم المتحدة» لتحل محل عصبة الأمم، ولم تنشب حرب عظمى تالية فى ظلها، لأن الرعب النووى المتبادل قد



الحرب العالمية الثانية دمرت وقتلت الملايين من البشر

حال دون ذلك، وإن كانت الحروب الصغرى قد وقعت هنا أو هناك فى إطار الصراع المستعر بين المعسكرين الكبيرين، ولم تسلم الدولتان العظميان، زعيمتا المعسكرين من التورط فى بعضها، مثل تورط الولايات المتحدة الأمريكية فى حرب ڤيتنام، والاتحاد السوفييتى «السابق» فى حرب أفغانستان، التى اقترن انتهاؤها، بانتهائه هو ذاته ومعسكره الدولى!

ولأن الحرب العالمية التى انتهت مؤخرا كانت باردة فإن تنظيم العالم بعدها كان باردا مثلها! لقد بات من الصعب الآن تصديق دعوى أننا نعيش فى ظل «نظام» عالمى جديد، فلو قلنا إننا نعيش فى ظل «فوضى» عالمية جديدة لكان ذلك أقرب للواقع وأصدق وصفا له! وإذا كان انتهاء الحرب الباردة قد اتخذ شكل انهيار أحد المعسكرين أمام الآخر، فلم يكن معنى ذلك أن الآخر «المنتصر» لم يكن بدوره مثخنا بالجراح، فإذا كان سباق التسلح الطويل، الذى استغرق نيفا وأربعين عاما، كان هو العامل الرئيسى فى تفكك المعسكر الاشتراكى وانحلال الاتحاد السوفييتى، فإن الولايات المتحدة الأمريكية قد خرجت من هذا السباق الرهيب، وهى أكبر دولة مدينة فى العالم، ويعانى اقتصادها الكثير أمام قوى صاعدة جديدة، فى مقدمتها - سخرية التاريخ - أهم دولتين هزمتا فى الحرب العالمية الثانية وهما اليابان وألمانيا، مضافا إليهما دولة كانت فى

معسكر الاعداء وكادت - لولا قوتها النووية ثم سعيها الحثيث للتقدم الاقتصادى تحسب إحدى دول العالم الثالث، ولعلها من نواح متعددة لاتزال تعتبر كذلك، وأعنى بها الصين. فضلا عن الدول الصغيرة التى يطلق عليها اسم «النمور الآسيوية» لما حققته من ازدهار اقتصادى ملحوظ.

ولقد زاد من تعقيد الوضع الاقتصادى بالنسبة للدولتين الكبريين، الولايات المتحدة الأمريكية، وروسيا كبرى مكونات الاتحاد السوفييتى السابق، ووريثته حاليا، أن التوقف عن سباق التسلح بينهما. بحكم انتهاء الحرب الباردة والصراع المذهبى بينهما، لم يكن من الممكن أن يعنى تحولا أتوماتيكيا إلى الإنتاج السلمى، فقد ركب اقتصاد الدولتين إلى حد بعيد على أساس إنتاج الأسلحة وتطويرها، ثم إنتاج المزيد والجديد منها، بحيث أصبح اقتصاد كل منهما يكاد يكون محتاجا - إن لم يكن محتاجا بالفعل - إلى الاستمرار فى إنتاج السلاح وتسويقه، وإلا أصيب الاقتصاد بما يشبه الشلل! لقد كانت حرب الخليج الأخيرة من جانب التحالف الدولى بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية ضد العراق، فرصة لانعاش الاقتصاد العسكرى الأمريكى، ولكنها كانت محدودة المدى بحكم الانتهاء السريع لتلك الحرب، وما كان فى وسعها أن تطول أكثر مما طالت بالنظر إلى ميزان القوة بين الفريقين! هذه الحرب هى التى أتاحت الولايات المتحدة الأمريكية وساستها الادعاء بأنها تقود نظاما عالميا جديدا، ما لبث أن انكشف عواره - باندلاع الحرب الأهلية فى يوغوسلافيا السابقة بعد انحلالها، واستشراء العدوان الصربى على جمهورية البوسنة والهرسك، التى لم تستطع الولايات المتحدة الأمريكية أن تقدم لشعبها أكثر من الاستنكار اللفظى لهذا العدوان! وأثبتت فى هذه القضية، وفى قضايا أخرى، أنها تكيل بمكيالين، وأن مصلحتها الخاصة هى التى تملى قرارها، وأن دعواها كقوة عظمى منفردة فى هذا العالم، أنها بمثابة الشرطى الذى يفرض الأمن والعدل فى العالم، إزاء شغب المعتدين، إنما هى دعوى كاذبة!

شبح الحرب الرابعة

والواقع أنها ليست شبحا واحدا ولكنها عدة أشباح ! منها التطرف القومى المتصاعد، والهوس الدينى، والارهاب، والجريمة المنظمة، والانفجار السكانى، وتدهور البيئة، وازدياد الهوة بين أغنياء العالم وفقرائه، والمنافسة الاقتصادية المريرة، التى يطلق عليها فى كثير من الأحيان، ودون مغالاة، اسم الحرب التجارية! وفوق هذا كله، الانفلات النووى، الذى لا يعنى فحسب، احتمال حصول دول جديدة على أسلحة نووية، أو قدرات تكنولوجية تكفى ...تاجها، بل وقوع تلك القدرات فى أيدى قوى غير مسئولة، من نوع الجماعات الارهابية التى تنطلق من

التعصب القومى أو الدينى، أو عصابات الجريمة المنظمة، التى تتجر فى كل شىء، من المخدرات إلى الجنس، إلى الأسرار النووية كما هو شأن المافيا الروسية الوليدة، بعد انهيار النظام السوفييتى.

ولنا وقفة عند آثار هذا الانهيار: فمنذ حوالى أربعين عاما، أى فى عام ١٩٥٦، آفاق «اليسار العالمى» من أسطورة ستالين، حينما كشف خليفته نيكيتا خروشوف، بعد موت ستالين بثلاث سنوات، وأمام المؤتمر العشرين للحزب البلشفى، كثيرا من جرائم ستالين ووجوه طغيانه واستبداده ، والآن وبعد مرور كل هذه المدة، نجد من يترحمون على أيام ستالين، ليس فقط لأنه بسطوته الأسطورية وحنكته السياسية قد استطاع منذ خمسين عاما أن يقود الدولة السوفيتية ويعبىء قواها لانزال الهزيمة بالنازية الألمانية، بل أيضا لأن الأمن كاد مستتبا فى عهده بما لا يقاس حاليا بسطوة الجريمة المنظمة على روسيا ، الديموقراطية!

أما العنصر الثانى للانفلات النووى، فهو موقف زعيمة ما يسمى بالنظام العالمى الجديد، وهى الولايات المتحدة الأمريكية، وكيلها بمكيالين فى هذه القضية، القضية البالغة الخطورة، حيث أرغت وأزبدت فى وجه كوريا الشمالية، حتى تمتنع عن إنتاج أسلحة نووية، وترغى وتزيد حاليا فى وجه إيران، وتقاطعها اقتصاديا وتكاد تهدد بشن الحرب عليها، سواء بذاتها، أو عن طريق ربيبتها إسرائيل، ومن قبل أوقعت ولا تزال توقع بالعراق العقوبات الدولية لأدنى احتمال بأن تكون قد بقيت لديه قدرة على إنتاج أى من أسلحة الدمار الشامل.. وتدعو الآن جميع الدول إلى التوقيع على معاهدة منع انتشار الأسلحة النووية، ثم تسكت على انفراد إسرائيل بعدم التوقيع، بل تمالئها فى هذا الموقف، ومعروف أنها الدولة الوحيدة فيما يسمى بالشرق الأوسط التى تمتلك أسلحة نووية!

ما معنى هذا التواطؤ؟ هل ينطلق من نوع من الهوس الدينى يجتاح الأوساط صانعة القرار فى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث من المعروف الوشائج التى تربط المذهب البروتستانتى باليهودية! أم فرط العداوة للإسلام، التى يروج «فلاسفة» فى الغرب كثير منهم صهاينة، أنه أصبح «العدو» بدلا من الشيوعية التى سقطت ؟! أم النفوذ المالى والاعلامى لليهود فى الولايات المتحدة الامريكية، وحاجة أصحاب المصالح فى تلك الدولة الكبرى إلى حامية، أو «حاملة طائرات لا تغرق» كما كانت توصف إسرائيل، فى المنطقة التى تضم أكبر مخزون عالمى للبترول؟

أم كل هذه العناصر مجتمعة تضع الموقف الأمريكى فى الانحياز الكامل للدولة الصهيونية، الذى يُتَوّجه الساسة الأمريكيون حاليا، من ديموقراطيين وجمهوريين، بالدعوة إلى نقل السفارة

الأمريكية فى إسرائيل من تل أبيب إلى القدس؟!

إن سقوط النظام العالمى فى هوة الفوضى ، هو بلاشك، ويفعل المواقف المتناقضة للزعيمة المزعومة لهذا النظام هو قبيل: أن السمكة تفسد من رأسها!

العدالة أولا

لم يكن عيب النظام الاشتراكى أو الشيوعى، الذى خسر الحرب الباردة، وسقط وانهار على مستوى العالم، أنه كان يسعى إلى تحقيق العدل الاجتماعى، بما فى ذلك حق كل مواطن فى أن يعمل، لكى يستطيع أن يكسب عيشه، وإنما كان عيبه أنه سعى إلى تحقيق ذلك بالاستبداد والقهر، وكان هذا الاستبداد هو البيئة الملائمة لكي يستشرى الفساد داخله ويجرده من محتواه الإنسانى.

لقد انطلقت قوى اليمين مسعورة بسقوط الشيوعية والاشتراكية وفكرة العدل الاجتماعى، لكى تجعل من حافز الربح وحده القيمة المسيطرة على كل شىء، دون أدنى شعور بالمسئولية إزاء الاعتبارات الاجتماعية.

وما دام حافز الربح هو المسيطر، فلا بأس من الاتجار الواسع فى المخدرات، مادامت تدر ما تدره من أرباح طائلة، أو نهب المال العام باسم الخصخصة، أو تكوين العصابات المسلحة لممارسة البلطجة فى سوق الأعمال، واستخدام الرشوة والعنف معا على أوسع نطاق للوصول إلى المغانم المتاحة، ذلك بالضبط ما تمارسه المافيا الروسية التى خلفت الشيوعيين فى حكم تلك البلاد الشاسعة!

ولا بأس من تأجج نار العداوات القومية والدينية، لكى يبقى هذا المناخ مسيطرا، فيروج جيرونوفسكى فى روسيا، لعداوة المسلمين، وإذلالهم والسعى إلى جعلهم عبيدا أو خدما للروس، فتحارب روسيا، منذ خمسة أشهر أو تزيد، ضد جمهورية الشيشان المسلمة الصغيرة فى القوقاز! وتنتصر الصرب السلاف الأرثوذكس ، على شركائهم السابقين فى الاتحاد اليوغوسلافى الذى انهار من مسلمى البوسنة والهرسك!

أما فى فرنسا، بلد الحرية والإخاء والمساواة، فيحصل اليمينى المتطرف «لوبن» على ١٥٪ من الأصوات فى انتخابات الرئاسة الأخيرة، ويلقى أنصاره بأحد المغاربة المهاجرين إلى فرنسا فى نهر السين! ويعتذر عن ذلك الرئيس الاشتراكى «الذاهب» فرنسوا ميتران بالتوجه إلى النهر، وإلقاء باقة من الزهور ترحما على «الفقيد» المغربى، كل ذلك لأن المدلسين من أنصار اليمين المتطرف لا يعزون تفشى البطالة فى فرنسا، أو ألمانيا، أو غيرها من الدول الصناعية إلى عيوب النظام الاقتصادى، بل إلى «الغرباء» الذين يزحمون أبناء الوطن فى مصادر رزقهم!

لو سادت فكرة العدل الاجتماعى المقترن بالديموقراطية، ليس فقط بين أبناء

المجتمع الواحد، بل على مستوى العالم، الذى يوصف الآن بأنه قد أصبح قرية واحدة، فإن الطاقات الاقتصادية التى أتاحها العلم والتطور التكنولوجى لبنى الانسان، يمكن أن تحقق الكثير بما فى ذلك حل مشكلة البطالة فى الدول الصناعية المتقدمة.

فإلغاء الديون المتراكمة على الدول النامية فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، سوف يعنى بالتأكيد زيادة قدرة هذه الدول على استيراد المنتجات الصناعية من الدول الصناعية المتقدمة، علما بأن أصل هذه الديون هو الغبن الذى تعرضت له الدول النامية فى عملية التبادل ما بين موادها الخام المبخوس ثمنها، والمنتجات الصناعية التى تستوردها ، وبإزالة هذا الغبن تزداد فرص التبادل وتزداد فرص العمل فى الدول الصناعية.

فإذا أضفنا إلى هذه الخطوة خطوات أخرى من قبيل تقديم مساعدات جدية للدول النامية لتطوير مواردها الاقتصادية باستخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة فإن ذلك سوف يفضى فى المستقبل إلى مزيد من التبادل التجارى مضافا إلى ما تقدم ذكره.

فإذا قيل إن آفة الدول النامية هو كثرة التناسل والانفجار السكانى، فمن المعروف لدى خبراء المسألة السكانية فى العالم، أن ارتفاع مستوى المعيشة هو أقرب الطرق وأكثرها «أكادة» فى تحديد النسل، فالأسرة الصغيرة التى تتذوق لذة العيش فى مستوى مرتفع، سوف تتعلم سريعا أن تتجه إلى متع أخرى فى هذه الحياة، خلاف زيادة النسل!

لقد عقدت الأمم المتحدة مؤتمرات إثر مؤتمرات، منهما اثنان فى القاهرة لمناقشة بعض المشاكل المذكورة، ولكن مؤتمرا للعدل الاجتماعى على مستوى العالم، لابد وأن يعقد وتتدرج تحته كل تلك المشاكل، وعلى الدول الصناعية الكبرى ألا تدير ظهرها لهذا المؤتمر ، كما فعلت بالنسبة لمؤتمر البيئة والتنمية ، الذى عرف باسم مؤتمر الأرض منذ سنوات قليلة.

إن تفشي آفات مثل الارهاب والجريمة المنظمة ، ليس بمعزل عن تفشي الظلم الاجتماعي والقهر القومي ، ولابد من علاجها علي المستوي العالمي ، بحيث تشمل جميع بني الانسان ، سواء في ظروفهم المعيشية أو الوعي السياسي والاجتماعي الذي يروج بينهم ، وإلا فإن حرب الإنسان ضد تلك الآفات ، وهي التي نعنيها بصفة الحرب العالمية الرابعة ، سوف تطول ، وتكثر ضحاياها ، أكثر بكثير من قنبلة في أوكلاهوما الأمريكية ، أو الغازات السامة في مترو الأنفاق في طوكيو اليابانية ، وأخطر من ذلك ، أن يخسر الإنسان تلك الحرب ، وهي – فيما يبدو – وسوف تكون حربه الأخيرة !

من وحى انفجار أوكلاهوما

عن الحياد العلمى المزعوم ..

بقلم : د . جلال أمين



كان كل شيء محزنا في حادث الانفجار المروع الذى وقع فى ١٩ ابريل الماضى ، فى مبني الحكومة الفيدرالية فى أوكلاهوما بالولايات المتحدة ، وراح ضحيته ١٦٨ شخصا منهم ١٨ طفلا بالإضافة إلى ٤٠٠ جريح . كان كل شيء محزنا باستثناء شيء واحد كان طريفا للغاية ، كما أنه لا يخلو ، فى رأيى ، من مغزى عميق .

ففى خلال الساعات الأولى التى تلت الانفجار ، والتى وجهت فيها كل الاتهامات من كل صوب إلى العرب والمسلمين ، قبل أن يكتشف أن المجرم أمريكى قحّ ، ولا علاقة له البتة بأى عربى أو مسلم أو شرق أوسطى ، خلال تلك الساعات القليلة اتصل أحد مراسلى الصحف الأمريكية بالكاتب الفلسطيني الشهير إدوارد سعيد الذى يعيش فى نيويورك ويدرس فى إحدى جامعاتها ، ليسأله عن «رد الفعل» لديه لحادث الانفجار وكاد الرجل ينفجر غيظا واشمئزازا ، إذ بأى حق يسمح هؤلاء لأنفسهم بأن يفترضوا ان إدوارد سعيد ، لمجرد انه عربى ، ممكن ان يكون لرأيه فى الموضوع أهمية أكبر من اى شخص آخر من جنسية أخرى أو من أصل غير عربى؟ ألا يفترض هذا أن العرب لهم علاقة بحدوث الانفجار نفسه ، مع انه لم يكن قد ظهر أى شيء على الاطلاق يبرر اتهام العرب دون غيرهم ؟ ورفض إدوارد سعيد ان ينبس ببنت شفة ، على أساس ان مجرد النطق بأى إجابة يتضمن اعطاء المراسل حقا ما فى توجيه مثل هذا السؤال ، وإن كان ادوارد سعيد قد قال لنفسه فيما بعد انه ربما كان الأفضل ان ينتهز هذه الفرصة ويرد لهذا المراسل الصاع صاعين ويعبر له عن شعوره الحقيقى إزاء هذه الصفاقة التى عودتنا عليها وسائل الاعلام الأمريكية والغربية بوجه عام .

★ ★ ★

ثم قرأت فى إحدى الصحف ان مراسلا لإحدى شبكات التليفزيون الامريكية نقل تصريحا لأحد المسئولين فى المكتب الفيدرالى للتحقيقات فى الولايات المتحدة (FBI) ، صدر عنه بعد ان بدأت

تتبدد الشكوك التى ترددت فى الساعات الأولى من ان مرتكب الحادث وهو من مواطنى الشرق الأوسط ، صرح هذا المسئول بتصريح بسيط للغاية وهو : «إن مرتكب الحادث هو إما من مواطنى دولة من دول الشرق الأوسط ، أو من مواطنى دولة أخرى خارج الشرق الأوسط» !

مغزى عميق

الواقعتان ، كما ترى ، طريفتان للغاية، وكما انهما يمكن ان تثيرا الكثير من الغيظ ، فإن من الممكن أيضا ان تثيرا الضحك ، وهما بلا شك عميقتا المغزى .

ذلك ان المراسل الأول الذى اتصل بالأستاذ إدوارد سعيد لم يزد على ان طرح عليه سؤالا ، إنه لم يقرر شيئا ولم يوجه اتهاما لأحد . إنه فقط سأل سؤالا : «ما رد فعلك لحادث الانفجار؟» ومن ثم فإن بإمكانه أن يدعى البراءة من اية نية خبيثة ومن أى عداء للعرب أو المسلمين أو الشرق أوسطيين . إنه لم يفعل أكثر من ان سأل أحد الأساتذة العرب سؤالا .

والمسئول فى مكتب التحقيقات الأمريكى صرح بدوره بتصريح برئ للغاية لا يزيد على تقرير بديهية من البديهيات التى لا يمكن ان يجادل أحد فى صحتها ، فمرتكب هذا الحادث (مثله مثل مرتكب أى حادث آخر فى أى زمان ومكان) لابد ان يكون إما من مواطنى دولة من دول الشرق الأوسط أو من مواطنى دولة تقع خارج الشرق الأوسط ، إذ ليس هناك أى احتمال ثالث يخرج عن هذين الاحتمالين ، فأى شىء أكثر براءة من هذا، وما الذى يمكن أن يغضب فى الأمر؟

ولكن الحقيقة بالطبع أن كلا من السؤال والتصريح ليس فيهما أية براءة على الاطلاق ، فهما ملغمان بالتحيز ضد العرب أو المسلمين أو كليهما ، وسواء كان صاحب السؤال أو صاحب التصريح يدرك هذه الحقيقة أو لا يدركها ، فإنها مازالت هى الحقيقة : السؤال والتصريح متحيزان للغاية ، وهما أبعد ما يكونان عن الحياد الذى قد يزعم لهما .

ففى حالة السؤال الذى وجه لإدوارد سعيد ، يكمن التحيز فى اختيار الشخص الذى يوجه إليه السؤال ، فمجرد اختيار شخص عربى لتوجيه السؤال اليه ، يعنى ان احتمال قيام عربى بارتكاب هذه الجريمة هو إما شىء مؤكد أو شبه مؤكد

أو مرجح أكثر من قيام شخص غير عربى به ، فى حين أنه لم يكن قد ظهر أى شىء يؤكد هذا أو يرجحه .

وأما التصريح الصادر من المسئول بمكتب التحقيقات الأمريكى فهو يتضمن تصنيف المجرمين المحتملين إلى مجموعتين: شرق أوسطيين وغير شرق أوسطيين . وهذا التصنيف وان كان يستغرق بالطبع كل المجرمين المحتملين فإنه يحمل تحيزا غير معقول ، إذ لماذا لم يصنف المجرمين المحتملين إلى فرنسيين وغير فرنسيين ، أو إلى أمريكيين وغير أمريكيين ، أو إلى اسرائيليين وغير اسرائيليين .. إلخ ؟ إن مجرد هذا التصنيف إذن يحمل بدوره ترجيحا ضمنيا لاحتمال ان يكون المجرم عربيا أو مسلما ، وهو ترجيح غير مقبول فى ظل انعدام أى دليل يشير إلى ذلك .

★ ★ ★

ليس فى كل هذا أى شىء جديد علينا الآن ، فقد تعودنا هذا التحيز من هؤلاء الناس ، كما اننا نعرف أسبابه وبواعثه ، كما نعرف مخططيه ومروجيه . ولكن مما يلفت النظر أيضا فى هاتين الواقعتين ، وجود هذا التميز الذى لاشك فيه فى عبارتين شديدتى البساطة إحداهما مجرد سؤال ، وثانيتهما مجرد تقرير بديهية من البديهيات ، مما يثير فى الذهن السؤال الآتى :

كيف يتأتى وجود تحيز شرير ومضر لهذه الدرجة فى عبارتين بسيطتين لهذه الدرجة ؟

عندما سألت نفسى هذا السؤال وجدتنى أجيب بمجموعة من الأسئلة الأخرى قد تثير دهشة القارىء كما أثارت دهشتى :

أليس كل سؤال محتويا فى داخله على تحيز ؟ وهل هناك سؤال محايد مائة بالمائة ؟ أولا ينطبق نفس الشىء على أى عملية تصنيف يمكن ان نقوم بها ، بحيث إن كل تصنيف لابد ان يحتوى على تحيز، وليست هناك عملية تصنيف فى أى مجال من المجالات ، محايدة مائة بالمائة ؟ كل ما فى الأمر ان بعض التحيزات أكثر خبثا من غيرها ، وبعض أنواع الخروج عن الحياد أكثر ضررا وشرا من غيرها ؟

إذا حاولت مثلا الاستعلام عن فيلم من الأفلام ، وكان أول سؤال أساله هو عن

مخرجه ، بينما كان أول سؤال يسأله شخص آخر هو عما إذا كانت «يسرا» تمثل فيه أو لا تمثل ، أليس معنى هذا اننى أعلق أهمية خاصة على دور المخرج (وهنا نوع من التحيز المسبق) بينما الآخر يعلق أهمية خاصة على وجود أو عدم وجود يسرا بين الممثلين ؟

كذلك ، إذا أقبلت على مجموعة من الناس كتلاميذ فى مدرسة أو جامعة مثلا، وصنفتهم إلى ذكور وإناث ، أو إلى بيض وسمر وسود ، أو إلى طويلى القامة وقصيرى القامة .. الخ ، الا أصدر فى كل هذا عن تحيز مسبق ؟ ألا يعنى هذا أننى لن أعامل الذكور والاناث نفس المعاملة ، أو لن أسوى فى المعاملة بين الأبيض والأسود أو بين الطويل والقصير .. الخ ؟

قادنى هذا إلى السؤال المهم الآتى : إلى أى حد إذن يمكن ان نزعم بان هناك علما محايدا ، مادام العلم ، أى علم ، لابد ان يبدأ بالسؤال عن شىء ما ثم يبحث عن إجابته ، ولابد ان يقوم بعملية أو أخرى من التصنيف ، إذ لا يمكن ان نتصور وجود علم بلا تصنيفات ؟

فإذا كان هذا صحيحا ، فكيف سمحنا لأنفسنا بأن نتصور ان هناك بالفعل علما محايدا مائة بالمائة ، وخاليا تماما من أى صورة من صور التحيز ، ومجردا تماما من الهوى ؟

ألم يكن من الممكن ان يكون مسار كل العلوم الاجتماعية (بل الطبيعية أيضا) مختلفا تماما لو كانت الأسئلة التى أثارها العلماء أسئلة مختلفة ، أو لو كانوا قد قاموا بتصنيفات مختلفة للأشياء أو الظواهر التى يقومون بدراستها ؟

لقد كان لدى منذ زمن شك عميق فى أن العلم نفسه محكوم ، بدرجة أكبر بكثير مما نظن ، بطبيعة وأهواء الثقافة التى نشأ فيها ، ثم زاد شكى قوة عندما قرأت كتاب توماس كون (Kuhn) الشهير «بنيان الثورات العلمية» .

(The structure of scientific Revolution) الذى صدر لأول مرة فى ١٩٦٢ ، وترجم مؤخرا إلى العربية (سلسلة عالم المعرفة) ، ثم تأكد لدى هذا الشك مرة أخرى عندما قرأت بعض كتابات أستاذ الفلسفة الشهير بجامعة بركلى الأمريكية بول فييرابند (Feyerabend) . هذا التأثير العميق الذى تمارسه الثقافة (بالمعنى الانثروبولوجى ، أى بمعنى مجموعة القيم

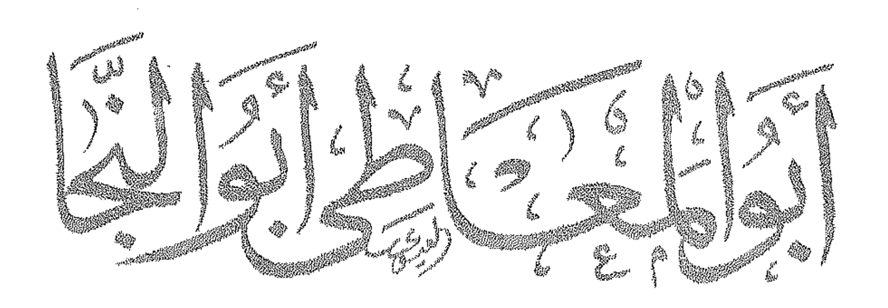
بالعادات والمعتقدات والميول السائدة لدى أمة أو مجموعة من الناس) على اتجاهات العلوم الاجتماعية والطبيعية على السواء ، يؤكده ان هذه الثقافة هى التى تحدد نوع الأسئلة المثارة ، وهى التى تحدد نوع التصنيفات التي تميل كل مجموعة من الناس إليها دون غيرها .

من الأمثلة الطريفة للغاية على صحة هذا القول ، والمهمة جدا فى نفس الوقت ، ما قرأت عنه مؤخرا من ان باحثا يابانيا فى علم الحياة ، قد وصل منذ سنوات قليلة إلى نتيجة مضادة تماما لنظرية داروين فى النشوء والارتقاء ، جعل اساسها التعاون والتضافر بين الأنواع المختلفة من الكائنات الحية بدلا من الصراع والتنافس من أجل البقاء واللذين أسس عليهما داروين نظريته . هذه النظرية اليابانية تقوم على تصنيفات للكائنات الحية مختلفة عن تصنيفات داروين ، وليس من المستبعد بالمرة أن يكون هذا الاختلاف فى التصنيف والنتيجة متأثرا بما يوجد من اختلافات بين الثقافة اليابانية ونظراتها للحياة ، والثقافة الأوربية ونظرتها للحياة .

ولكن مما يجدر ذكره هنا ان داروين قال ان الذى ألهمه نظريته فى النشوء والارتقاء هو قراءته لنظرية مالثس (Malthus) فى السكان ، التى نشرها مالثس قبل كتاب داروين بنحو نصف قرن، والتى تقوم بدورها على فكرة الصراع بين الناس على موارد طبيعية محدودة ، من أجل البقاء . وفكرة الصراع نفسها تظهر مرة أخرى عند ماركس فى منتصف القرن التاسع عشر ، أى فى وقت مقارب جدا لظهور نظرية داروين التى عبر ماركس عن اعجابه الشديد بها حيث فسر ماركس التاريخ الانسانى كله بالصراع بين الطبقات ، وقدم داروين تفسيرا للتاريخ الطبيعى كله بفكرة الصراع بين الأنواع .

هل يمكن للمرء ان يتجاهل اثر المناخ الثقافى العام على النظريات الثلاث، واحتمال تأثرها جميعا بميول وأهواء ونوازع ثقافة بعينها فى عصر بعينه .

أوليس من شأن هذا الادراك ، اذا كان صحيحا ، ان يساهم فى تحريرنا مما تعودناه من تقديس مبالغ فيه لما يسمي بموضوعية العلم وحياده وتجرده عن الهوى ؟



شاعر الألفة والأمل (١)

بقلم : د. شكرى محمد عياد

أرجو ألا يدهش أحد من هذا الخلط المتعمد بين القصة والشعر فالشعر هو مصدر الفنون كلها، لا القصة القصيرة فقط (وهى الفن الذى استأثر بمعظم انتاج أبو المعاطى ابو النجا). لولا هذه الجمرة فى القلب، لما وجد نحت ولا تصوير ولا موسيقى ولا.. ولا.. وعندما تلمح وهج هذه الجمرة وتحس دفئها، لا يمكنك إلا أن تسمى ما تبصره أو تسمعه أو تقرؤه شعرا،

ولعل الكتاب الشبان ان يكونوا اكثر ترحيبا بعنوان كهذا، فقد اصبح الارتباط بين القصة القصيرة والشعر أشبه بقانون من قوانين الكتابة الجديدة التى يتحمسون لها، بل ان الفصل بينهما ليحمل فى نظرهم من معانى الاستبداد والجمود ما كان يحمله سور برلين.. ولهذا يسمون ما يكتبونه «نصوصا»، يعنون انها تشكيلات لغوية لا تخضع لمواصفات الشعر ولا لمواصفات القصة، وكأنهم يشترطون على القارىء قبل الولوج اليها ان يستدعى كل ما مر عليه سابقا من نصوص مشابهة او مخالفة، دون ان يطالب هذا النص الجديد بالتزام «نمط» معين بين تلك النصوص السابقة.

ولكن ابو المعاطى ابو النجا لايزال يسمى «نصوصه» النثرية القصيرة قصصا قصيرة ، وقد جمع سبع



ابو المعاطى ابو النجا

مجموعات منها فى مجلدين اصدرتهما هيئة الكتاب، ظهرت المجموعة الاولى سنة ١٩٦٠ والسابعة سنة ١٩٨٤، وخلال هذه المساحة التى تنفرش على اكثر من ربع قرن ظل وميض الشعر يتراءى فى قصائد ابو المعاطى ابو النجا، بصورة لا تخطىء فيها شخصيته شخصية شاعر الالفة والامل، لقد اصبح من عادة النقاد فى ايامنا هذه ،ان يرتبوا الكتاب اجيالا، والجيل عندهم يساوى عقدا واحدا من السنين. فهناك كتاب الستينات وكتاب السبعينات الخ، والشعراء كذلك، وربما كان هذا الترتيب مناسبا لايقاع الزمن الذى اصبحنا نعيش فيه، ولكن هذا تراه يناسب الشعر والادب؟ لقد عرفنا احمد رامى فى صبانا بلقب «شاعر الشباب» .

ولم يزل شاعر الشباب الى ان ترك هذه الدنيا، ولعله كان قد ناهز السبعين او جاوزها حين نظم «انت الحب» ليلحنها عبد الوهاب وتغنيها ام كلثوم فنجد وهج الشعر أو وهج الحب (هل ثمة فرق بينهما؟) فى لوعة ابن العشرين.

دعونا من قصة الاجيال ولا تنشغلوا كثيرا بما جرى لنا خلال هذه الاربعين سنة، حقا ان الزمن دار بنا، لا دوران الرحى كما تخيل الشاعر القديم، بل دوران آلة جهنمية، تفرى اللحم والعظام، ولكن لا تنسوا ان الشعر يحملنا على جناحه مهما دار الزمن بنا، واننا بالشعر وبالشعر وحده، نرتفع فوق الزمن، نصبح سادته، نترك هذه الآلة الجهنمية تطحن الفضلات ، وننسى فى كل عهد، بل فى كل يوم، بل فى كل لحظة، حياة جديدة.

عدو الشعر الاكبر ليس الزمن، بل هذه «المذاهب الادبية» المفتعلة التى تحاول ان تدجنه ، ان تنتف ريشه ليظل لاصقا بالارض وتجمعه فى حظائر لتأخذ بيضه وتبيعه فى اسواق الفن الرخيص.

ولكن الشعر الحقيقى نسر يخترق اجواء المذاهب والنظريات، ليبنى عشه فى الاعالى، حيث يصعد من يريدون ان

يستشرفوا حدود الافق.

● مسيرته مع القصة

بلا ضجيج ، لكن بطاقة عظيمة للحب يمضى ابو المعاطى ابو النجا فى سيرته مع القصة القصيرة ، التى استطاعت ، طوال تلك الحقبة ، ان تتسيد على الادب النثري في مصر ، دافعة الرواية الي الخلف ، مزيحة المقالة الفنية من الميدان كله تقريبا ، ولكن كانت بجانبها حركة نقدية نشيطة ، تتولاها بالتقديم او التفسير او التوجيه او التقويم ، حسب الاحوال وكانت الحركة النقدية فى الخمسينات والستينات تستضىء بفكر نظرى افتقدته القصة القصيرة المصرية فى وثبتها الاولى فى العشرينات . كان هذا الفكر في جانب منه - يركز على «فنية» القصة مستفيدا من الاهتمام الذي حظيت بها الفنون الادبية الحديثة داخل الجامعة والمعاهد الفنية بعد ان كانت مهملة في الاوساط الاكاديمية اهمالا تاما، ولكن الجانب الاكبر والاهم من الفكر النقدى كان مستمدا من الفلسفتين الماركسية والوجودية . كانت الاولي - علي وجه الخصوص - فعالة فى اخراج القصة القصيرة من جو الغرف المغلقة الذى صارت اليه حين انحصرت في حدود البورجوازية المقلدة وهمومها الصغيرة ، ولكن انشغال الذات باكتشاف قدراتها الكامنة على التغيير في عصر متسارع الايقاع مضطرب الاتجاهات كان ينزع بالمبدعين - واعين او غير واعين - نحو الفكر الوجودى ، ويجبر النقاد على التخفيف من صراحة الواقعية الاشتراكية التقليدية لم يكن ابو المعاطي ابو النجا بقادر على ان ينأى بنفسه عن هذه المؤثرات فانها لم تكن - بدورها - ناشئة من فراغ ، بل كانت جزءا من واقع تاريخي - محلى وعالمي - معقد ومتشابك ولكنه حين يسترجع تجربته الفنية يقرر.

«ان لكل كاتب قضاياه الاثيرة ، وان بوصلته الداخلية قد تنجذب بشدة امام مشكلات بعينها، نفسية او روحية ، فيصل عطاؤه فيها الى ذرى لايصل الي مثلها فى غيرها ، وانه ليس من الحكمة ان نقترح على كاتب موضوعه . كما اننا لانقترح على كاتب اسلوبه وطريقته في الكتابة» .

في حوار مع مجدي حسنين ، ادب ونقد ، اغسطس ١٩٩٤ تستشف من هذه

الكلمات المهذبة نغمة الخلاف الابدى بين المبدع ونقاده ، حتي ولو كان الناقد متعاطفا ، حتي ولو كان منحناه في النقد مقتصرا علي التفسير ، دون التقديم او الحكم ، الا تراه حين يفسر انما يختار اشياء بعينها ، يراها هي الاجدر بالاهتمام ؟ اليس فى هذا الاختيار نوع من محاولة التاثير في المبدع ؟ ولكننا لانفتح الباب لهذه القضية الان ، حتى لاتدخل علينا دخول العاصفة ، وبحسبنا ان نقول ان الناقد الوحيد الذى يصغى اليه المبدع (حين يفكر في ابداعه هو ، وليس فى ابداع غيره) انما هو المبدع ذاته.

ولاتحسبن ان ابا المعاطى يقول هذا الكلام في أواسط التسعينيات ، لان وراءه سبع مجموعات قصصية وروايتين مهمتين ، تكفل له نوعا من الاطمئنان ، وشعورا بالثقة من قرائه ، فها هو ذايذيل مجموعته الثانية «الابتسامة الغامضة » ١٩٦٣ ، بحوار يجرية مع نفسه (الصديق الذى لايرحم) انه يضع امامنا هذه المشكلة : «لماذا قدر للفنان وحده ان يتخذ من مجتمعه هذا الموقف (اللامبالى) ؟.. لو ان سائقى الترام او بائعي اللبن او حتي المدرسين كفوا فجأة عن اداد اعمالهم ذات صباح لسبب ما ، الا تذهب الجماهير الغفيرة الي بيوتهم فى مظاهرة .. تدعوهم الي العودة الي عملهم او على الاقل لتتبين حقيقة الامر ؟ لماذا قدر للفنان وحده ان يتخذ منه مجتمعه هذا الموقف ؟ ويجيبه «الصديق الذى لايرحم »:

«ان سائق الترام وبائع اللبن والمدرس وغيرهم يلبون للمجتمع حاجات ممسبقة فانت تنام في انتظار بائع اللبن وتقف علي المحطة في انتظار سائق الترام حتي يصل بك لموعدك المحدد مثل كل الايام وآلاف التلاميذ يتوجهون الى المدارس لسماع دروس اعدت من قبل ، وتكررت منذ سنين طويلة اما الكاتب فمهمته اشق بكثير انه لايلبى حاجات قديمة بل انه يستثير لدى قرائه حاجات جديدة ، وحوافز لم تخلق بعد انه يسبقهم دائما لانه يقف دائما علي حافة المجهول في نفوسهم وفى حياتهم ، انه يستنقذهم دائما من قيود الحاجات القديمة ، ويفتح عيونهم علي رؤية جديدة لهذا العالم الذي يبدو لاول وهلة انه يكرر نفسه بطريقة قاتلة».

حافة المجهول

واضح ان موضوع الحوار هو الكتابة الفنية او الابداع عموما ، فالكاتب المبدع الذى يقف بقرائه علي حافة المجهول دائما لايلزمهم بموقف او فكرة ، فكيف يقبل الزاما من غيره ، ولو كان اعظم النقاد او اعظم الفلاسفة ؟ لدى الكاتب «بوصلته» كما عبر ابو المعاطى فى جواره الاحدث ، بها وحدها يهتدى ، وان كانت – حتي هذه

- لا «تقرر» له شيئا .

لقد «عايش» ابو المعاطى ابو النجا «الواقعية الجديدة» كما عايشها الناقد انور المعداوى الذي كتب مقدمة مجموعته القصصية الاولى ، وكلمة «المعايشة» هنا قريبة من معناها الاصلى ، معناها المكانى ، فكلاهما يتحرك في « الارض» التي فتحتها الواقعية الجديدة .

ارض الواقع الاجتماعي الذى يعيشه ملايين المصريين ، ولكن كلا منهما يتحرك بطريقته : فاما المعداوي فكان قد صاغ معاييره النقدية بعيدا عن اى تأثير مباشرللنظرية الماركسية ، وكان معياره الاول والاساسى هو ماسماه «الاداء النفسى» ، وما نستطيع نحن ان نسميه «الصدق النفسي» مقابلا للصدق الواقعى والصدق الفنى اللذين تحدث عنهما العقاد ، ولكنه حين تعامل مع قصص ابي المعاطى الاولى ميز بين نوعين من الابداع وان كان كلاهما «صادقا» ، وكلاهما يعتمد علي التأثير غير المباشر فى وعي القارىء كما هو شأن «الاداء » الجيد . نوع ينطلق من رؤية الكاتب للواقع الخارجى ، ونوع ينطلق من فكرة ذاتية للكاتب ، يخلعها علي الواقع واذا كان المعداوى فى شغفه بالتقسيم قد اقام حدا فاصلا بين النوعين ، فانه في تفضيله للنوع الاول قد بدا متاثرا بالواقعية الجديدة ، واما ابو المعاطى فكان لديه «بوصلته الداخلية » كما يسميها او «اسطورية الشخصية» حسب الاصطلاح الذى حاولت أن اعتمده مقتبسا العبارة من الشاعر الايرلندى ييتس، وكلتا العبارتين (البوصلة والأسطورة) تشير الى مبدأ ثابت وعميق فى نفس الكاتب، إلا أن اصطلاح الاسطورة يمتاز بدلالته على ماهية هذا المسمى، وهى الأصل النفسى السابق على العقل، والذى يتغذى بكل التجارب النفسية - عقلية أو غيرها - على مدى الحياة. وأسطورة أبى المعاطى، كما حاول أن يشرحها فى حواره مع مجدى حسنين، مركزها الدين بمفهومه الصوفى (وحدة الوجود)، ومن ثم فهى مرتبطة - على حد قوله - ببحثه عن معنى الفن والادب وغاية العلم ، وقبل ذلك كله - نقول نحن - بمعنى الحياة ومعني الحب ومعني الجماعة ومعني الذات ، هذه هى اسطورة ابى المعاطى التي رافقته في رحلته - كفنان - من ارض الواقعية الجديدة الى ارض الحداثة ، ورحلته - كانسان - من القرية الي المدينة ، ومن القاهرة الى الكويت .

امتزاج الاسطورة بالواقعية

. فلنأخذ مثالا واحدا لامتزاج هذه الاسطورة بالواقعية الجديدة - او الواقعية الاشتراكية - من قصته «حارس المقبرة وهي احدى قصص المجموعة الاولى ، عبد العال ينتمي الى الطبقة الدنيا من

اهل القرية ، طبقة اجراء اليومية الذين لايملكون شيئا حتى ولا عملا منتظما ، وقد واتته الفرصة ليقوم بعمل غريب نوعا ما ، ومخيف ايضا الى حد ما ، ولكنه فهم ان اجره سيكون اكبر من المعتاد ، وهو في اشد الحاجة الى المال لان الشتاء قد حل ولابد له من ان يدبر كسوة العيال ، وهكذا تقرر ان يبيت ثلاث ليال امام مقبرة احد اعيان القرية عقب الدفنة ، فثمة اناس اشرار في هذا الزمن الاغبر لايتورعون عن شرقة اكفان الموتى حديثى الوفاة .

الظلام والبرد والمطر والوصف المجسد الحى لبنتى عبد العال وقد جاءتا اليه تحملان طعام العشاء ، وحنانه الخشن وهو يضمهما الي جواره لينالوا شيئا من الدفء بينما تتحسس اصابعه مواضع الخروق فى ثوبيهما في حركة جامدة - كل هذه الاوصاف الطبيعية ترسم صورة موضوعية محايدة لحياة الاجراء في القرية . و المشاعر التي تتملك عبد العال حقا ليست الا ردود افعال مباشرة حين يحس بلذع البرد او يسمع خشخشة الريح في اشجار المقبرة ويدفعه شعوره بالبرد والخوف الى المقارنة بين حالته وحالة ساكني هذه القبور. انه لم يعد يعرف مكان قبر ابيه لانه لا يرتفع كثيرا عن الارض ، لانه بالطبع لايفكر ان يزوره كما يزور أهل الموتي موتاهم ولكنه يعرف ان كبراء البلد راقدون فى قبورهم مندثرون باكفانهم ولايمكنهم ان يشعروا بالبرد ، ويسمع صوتا غريبا حتى اذا اقترب منه تبين انه ذئب يعالج ازاحة حجر المقبرة التي كلف بحراستها ، فيقذفه ببعض الاحجار وهو قابع في الظلام ، ويهرب الذئب ولكنه كان قد اصبح مثلا ورمزا .

لم تعد اصوات المقبرة ولاصمتها يخيفان عبد العال ، لقد ملأت عقله فكرة الكفن الشاهي الذي لفت به جثة الشيخ عوض فوق الكفن العارى . هو وبنتاه أحوج الى هذا القماش «لم يعد خائفا الا من نفسه فقد كاد يصبح مثل هؤلاء الاشرار الذين يسرقون اكفان الموتى ، هو ابن الرجل الدرويش الطيب ولو انه لايعرف مكان قبره ، واخيرا يجيء هذا الذئب ويقلقل الحجر، كأنما ليساعده .

ان يتحول انسان طيب تحت وطأة الفقر والحاجة الى سارق حقير ، موضوع مناسب كل المناسبة لقصة قصيرة تسير فى تيار الواقعية الجديدة والاسلوب الفني بالتفاصيل الدقيقة يصور الموضوع تصويرا ناجحا ، ولكن ثمة خيط مشتق من «الاسطورة» يدخل في هذا النسيج ويلتئم معه .

ان عبد العال ، رغم وضعه الطبقى اليائس ، ينتمى الي هذه القرية جسدا وتاريخا ، ماضيا وحاضرا ، وثمة ايضا ذلك الشعور المبهم الذي يحسه كل

مصري قروي : انه لايوجد حد فاصل بين الحياة والموت ، ولا بين الموتي والاحياء . لعل هذا الشعور نفسه ، قبل اي شيء آخر ، هو الذي اوحى الى عبد العال بارتكاب جريمته !

في اول الليل «جلس عبد العال يفكر بانه هو الاخر (اى مثل الشيخ عوض) سيقضى ليلته ضيفا عند سكان مقابر القرية . عند اهل بلده الاصليين ، مع الناس الكبار اهل البلد الذين زرعوا في حواريها وشوارعها الاف الاولاد وتركوهم ينبتون مثل الارز .. ومد عبد العال بصره ليشاهد علي مقربة منه مقبرة الحاج احمد ببنايتها العالية وبجوارها مقبرة الحاج علوان .. الناس الكبار يظلون كبارا في مماتهم ولايفرقهم الموت .. كان هو طفلا يوم ان كان هؤلاء الرجال لهم في البلد شأن .. وراح عبد العال يجهد في تذكر المناسبات التي كان يرتفع فيها صوته في القرية حين تحدث فى القرية مصيبة او حادثة جاموسة تموت .... او دار تحترق ..... او زراعة تهلك .

وكان الحاج يطوف بالقرية وبصحبته الحاج علوان يدخلون البيت ويخرجون محملين بما يستطيع كل بيت ان يدفع ، وهكذا لم تكن المصائب في تلك الايام تستطيع ان تنفرد بواحد في القرية ..

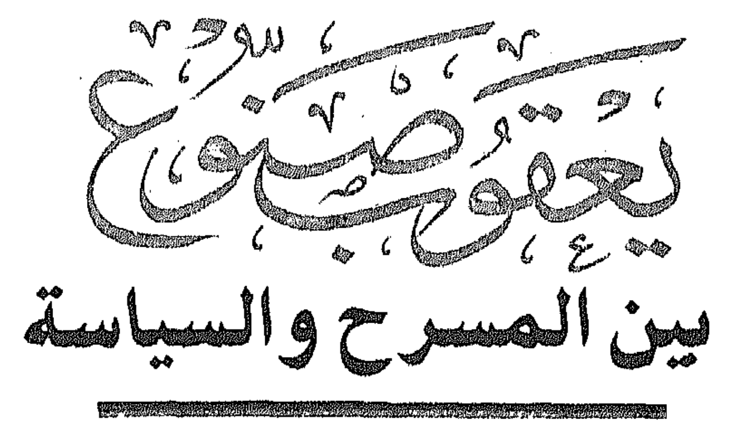
والشيخ عوض «كان هو الاخر رجلا طيبا من ناس زمان »

انظر كيف تمتد عروق الاسطورة حتي تصل الى عهد بناة الاهرام كيف يمتزج الرمز بالواقع : المقبرة الكبيرة منزل الرجل الكبير والرجل الكبير (كبير البلد) وبه تكون البلد كبيرة ويكون كل فرد فيها آمنا والمقابر «دار ضيافة» بين الدنيا والاخرة ، وعبد العال ضيف في هذه الدار ، ضيف علي هؤلاء الضيوف .

ورغم ان الاسطورة تتصارع بعنف مع الواقع، حين تسأله ابنته الكبري عن الجنة التي يذهب اليها الميتون وهناك يأكلون الخوخ والرمان والعسل الابيض ويلبسون الحرير ، وحين يفكر عبد العال ان الاكفان كلها تتمزق على ايدي الذئاب وان الذئب الذي طرده الليلة سوف يعود بعد ان تنتهي ليالى حراسته ليتم عمله ، ورغم ان الواقع ينتصر آخر الامر ، واقع الحياة فان الاسطورة التى تربط الموتي بالاحياء لاتزال هناك في عقل عبد العال ويده وهو ينزع الكفن عن جثة الشيخ عوض :

لو ان الحاج احمد حي لوافقه علي فكرته .. فكرة ان يبقى للميت كفن واحد ......

وحين كانت يداه تضغطان احيانا على جزء من جسده كان يود ان يقول له : (لا مؤاخذة ياشيخ عوض) ..



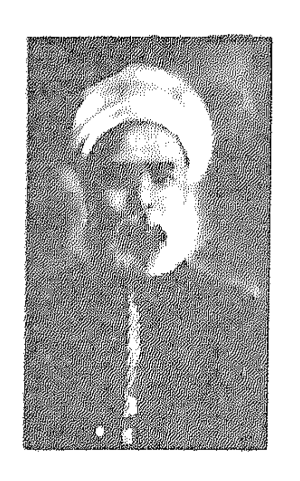
بين المسرح والسياسة

١٨٣٩ ـ ١٩١٢

بقلم : د. أحمد عبد الرحيم مصطفى

رغم أن يعقوب صنوع قد انتمي الي الجاليات التي وفدت الي مصر واستقرت بها ولعبت دورها في النشاط الاقتصادي واستعان بها محمد علي وخلفاؤه في نقل بعض مظاهر النهضة الأوربية وإعادة تشكيل ادارة البلاد وتحديثها، فإنه أسهم في اليقظة الفكرية والوطنية التي شهدتها البلاد منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر . فقد كان في طليعة من أسسوا المسرح المصري ومن استعملوا اللغة العامية في الصحافة واقترن اسمه بصحيفة «أبو نظارة» التي جعلت من سخرية النقد أداة لنقد بعض التصرفات الحكومية وبعض العادات القديمة .

ولم يلبث ابن صنوع أن أسهم فى الحركة الوطنية المصرية وأحرز له أسلوبه الساخر شعبية واسعة بعد أن نقد الخديو اسماعيل وحاشيته وتصرفاته وديونه بحيث طبق الاسم الذى خلعه عليه (أى شيخ الحارة) الآفاق وكذلك اللقب الذى أطلقه على الفلاح المصرى «أبو الفلب» وغير ذلك من الأسماء والألقاب. كما ندد بالسياسة الانجليزية قبل الاحتلال وبعده، وندد بالتدخل الأجنبى الذى ترتب على الديون التى اقترضها الخديو اسماعيل، لهذا كله نفى من مصر، فاستقر فى باريس حيث واصل نشاطه الصحفى والدعاية للقضية المصرية فى فرنسا طيلة ما تبقى من حياته، بحيث جرى تهريب صحفه الى داخل مصر برغم الرقابة

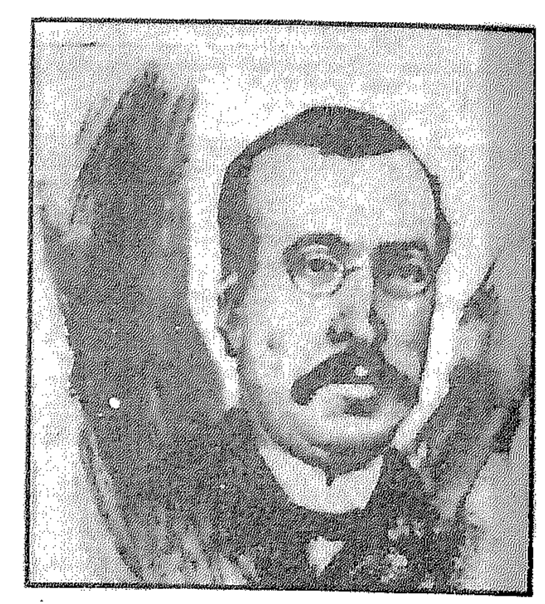




محمد عبده



الافغانى



يعقـوب صنـوع



وقد انتمى يعقوب صنوع الى أسرة يهودية مصرية من أصل ايطالى، وكان الابن الوحيد لوالديه اللذين فقدا أربعة أولاد بعد ولادتهم . وهكذا يقال انه بعد أن حملت به أمه نصحتها احدى صديقاتها المسلمات بطلب «بركة» إمام مسجد الشعرانى الذى يكتب التمائم والتعاويذ والأحجبة ، ويذكر هو أن الشيخ نصح أمه بأن تنذره - قبل ولادته - لخدمة الاسلام والمسلمين وأنه بعد أن كتبت له الحياة لم يشب عن الطوق حفظ القرآن وعاهد والدته على الوفاء بنذرها. كما يذكر أنه أخذ على عاتقه أن يؤدى رسالة مقدسة تستهدف التصدى للأباطيل التى تفرق بين المسلمين والمسيحيين وذلك بابراز سماحة القرآن وحكمة الانجيل بحيث تتحقق الملاءمة بين قلوب معتنقى الديانتين ويشير هو الى أنه حين بلغ الثانية عشرة من عمره كان يقرأ التوراة بالعبرية والانجيل بالانجليزية والقرآن بالعربية . وحين بلغ الثالثة عشرة اختاره أحمد باشا يكن ابن أخت محمد على - وكان وثيق الصلة بوالد يعقوب وبالطبقة التركية الحاكمة - ليرسل فى بعثة دراسية الى ايطاليا، وهناك مكث ثلاث سنوات درس أثناءها الاقتصاد السياسى والقانون الدولى والعلوم الطبيعية والفنون الجميلة ، وحين عاد الى مصر اشتغل بالتدريس فى مدرسة الهندسة ، كما قام بتعليم أبناء رجال البلاط . وكانت إقامته فى ايطاليا فى

الوقت الذى احتدمت فيه الحركة القومية الهادفة الى التحرر من السيطرة النمساوية وتحقيق الوحدة الايطالية، قد أطلعته على تحركات الجمعيات السرية ، كالكاربونارى وجمعية «ايطاليا الفتاة» وغير ذلك بحيث إنه نشط فى التنظيمات الماسونية التى لعبت دوراً فى دعم الحركة الوطنية المصرية الوليدة. لم يكشف عنه اللثام بعد نتيجة للسرية التى اتصفت بها التنظيمات الماسونية، ونتيجة لإقامته فى ايطاليا نجده يهتم بالمسرح والصحافة ، ومما ساعده على ذلك أنه بعد أن بلغ الخامسة والعشرين من عمره كان يجيد عدداً من اللغات منها العربية والعبرية والتركية والانجليزية والفرنسية والايطالية والأسبانية .

انتصار الفن

وفى عام ١٨٦٩ فكر فى انشاء مسرح وطنى يقدم تمثيليات عربية وقام بالتمثيل فى القصر الخديوى أمام باشوات وبكوات البلاط الذين شجعوه على عرض مسرحياته فى حديقة الأزبكية . وبعد أن أحرز مسرحه الإعجاب قرر أن ينشئ فرقة مسرحية لم يسبقه اليها أحد من المصريين أو الشوام الذين نزحوا الى البلاد واحترفوا التمثيل . وفى البداية كان بعض الرجال يقومون بأداء أدوار النساء الى أن عثر على فتاتين فقيرتين قام بتعليمهما القراءة ودربهما على التمثيل ، فكان لظهورهما على خشبة المسرح أثر طيب على الجمهور الذى أعجب بهما وشجعهما . ويسجل يعقوب صنوع أن نجاحه فى هذه التجربة كان بمثابة انتصار للفن وهزيمة للرجعية ، ولهذا مضى فى التأليف والتمثيل بحيث حصل على اعجاب الخديو اسماعيل الذى خلع عليه لقب «موليير مصر» تشبها بلويس الرابع عشر ملك فرنسا الذى شجع بعض الأدباء والممثلين ورعاهم .

وقد احتك يعقوب صنوع بالدائرة الفكرية التى تحلقت حول جمال الدين الأفغانى الذى شجعه هو وغيره على الكتابه فى الصحف، ويذكر هو أنه كان مديراً للمسرح ومؤلفاً للتمثيليات وأنه كان يقوم أحياناً بدور الملقن وأن النظارة كانوا يشاركون فى التأليف والتمثيل وأنه كان



حافظ ابراهيم



الخديو اسماعيل

مصطفى كامل

يقدم تمثيليات مترجمة من الفرنسية والانجليزية والايطالية .

● أبو نـــــــظارة والهجوم على الوزراء

وفى أواسط السبعينيات انضم الى الجمعيات الماسونية ويقال إنه أول من افتتح محفلا ماسونياً فى العالم العربى . وفى عام ١٨٧٨ كان من النشطين فى هذه التنظيمات جمال الدين الأفغانى وحوالى ٣٠٠ شخص منهم الصحفيون والشعراء وكتاب المسرح والضباط والعلماء والنواب بالاضافة الى ولى العهد محمد توفيق والأمير عبد الحليم (حليم) ابن محمد على بالاضافة الى يعقوب صنوع . وفى أواخر السبعينيات هاجم صنوع وأترابــه نظام حكم اسماعيل والتدخل الأجنبى ، فى الوقت الذى نشطت فيه الصحافة الوطنية التى شجعها الخديو اسماعيل فى البداية، واشترك فيها عدد متزايد من المصريين الذين اقتنعوا بضرورة الاصلاح وتحولوا من الأدب الى السياسة . وكان جمال الدين الأفغانى الذى التحق بالتنظيمات الماسونية وشجع كثيراً من الشبان النابهين على الاشتغال بالصحافة ونقد الأوضاع القائمة هو المحرك الرئيسى للمعارضة، فشجع صنوع على انشاء

صحيفة عربية تكتب بالعامية هى «أبو نظارة زرقاء» التى تلقت وحيها من الأفغانى وأحرزت نجاحا كبيراً أزعج الحكومة . وقد تلقت « أبو نظارة » وحيها من الأفغانى ومحمد عبده، فنددت بزيادة الضرائب والتدخل الأجنبى وهاجمت الوزراء بأسلوب ساخر ملتو ونكات وفكاهات، وتناولت الحياة الاجتماعية بمباهجها ومفاتنها وشجعت المصريين على الشكوى وبصرتهم بحقوقهم ان لم يستطيعوا الثورة على الظلم وأشادت بالأمير حليم ابن محمد على الذى سيطالب الوطنيون بتوليه العرش بدلا من اسماعيل ثم بدلا من ابنه محمد توفيق .

ومن الطبيعى أن تستثير نشاطات صنوع الخديو اسماعيل الذى منعه من اغتياله كما اغتال الكثيرين غيره احتماؤه بالمحافل الماسونية التى كانت تحظى بمساندة القناصل الأوروبيين الذين كان كثير منهم يتلقون على يديه دروس اللغة العربية . وقد أدى نقد أبو نظارة ومسرح صنوع الى مصادرة « أبو نظارة » واغلاق مسرحه ، مما جعله يؤسس جمعيتين علميتين - ادبيتين أطلق على الأولى منهما اسم « محفل التقدم » وعلى الثانية اسم «محفل محبى العلم» - وقد انتخب هو لرئاسة كل منهما . وفى هاتين الجمعيتين كان هو وزملاؤه يلقون المحاضرات عن تقدم الآداب والعلوم فى أوربا مع الاهتمام بالتاريخ والسياسة والأدب والممارسات التعليمية مع الاشارة بوجه خاص الى ما حققته فرنسا وايطاليا فى هذا المضمار . وأشار هو الى أنه كان يحضر اجتماعات كل من الجمعيتين المسلمون والمسيحيون واليهود وان الجمعيتين لقيتا الاقبال من طلبة الأزهر وكبار ضباط الجيش ، كما ذهب الى أنهما هما اللتان وفرتا الاطار فيما بعد لظهور الحزب الوطنى (القديم) وكان الخديو اسماعيل على علم بما كان يدور فى الجمعيتين كما علم انهما وفرتا بؤرة الثورة . وقد ذهب صنوع الى ان الانجليز الذين كانوا ينافسون الفرنسيين فى مصر سعوا الى اغلاق الجمعيتين وانهم حرضوا الخديو ضد نشاطهما ، وبالتالى تم اغلاقهما ، ثم نفى صنوع الى خارج البلاد فى عام ١٨٧٨ فبارح

الاسكندرية فى ٢٢ يونية من ذلك العام وقصد باريس التى استقر فيها الى آخر حياته .

● مهاجمة الاستعمار

وفى باريس التقى بشرقيين آخرين منهم أديب اسحاق والافغانى ومحمد عبده وابراهيم المويلحى وخليل غانم ثم مصطفى كامل وغيرهم ، وواصل دعايته للقضية الوطنية بعد الاحتلال البريطانى موجها بعض مقالاته لقرائه المصريين وقد كتب بالعربية والفرنسية للدعاية للقضية المصرية ولمهاجمة السياسة الانجليزية، وراسل عرابى فى منفاه بسيلان وسعى الى مكافحة الأباطيل التى راى أنها تفرق بين المسلمين والمسيحيين، ونفى ماأتهم به من انه يتلقى أموالا من الأمير حليم الذى كان هو يقوم بالدعاية له ولو انه كان يحصل على بعض الأموال من تدريسه للغة العربية لمن يسعى الى تعلمها فى باريس وبخاصة من الضباط الذين كانوا يزمعون السفر الى افريقيا، كما كان يقوم بتدريس اللغة الفرنسية للعرب المقيمين بالعاصمة الفرنسية . كما كان لا يمل من الإشادة بوطنه الذى كان يحن اليه باستمرار ويعلق آماله على أن الأمير حليم بن محمد على سوف يتولى حكم مصر فى يوم من الأيام قبل ان يتوفاه الله، خاصة وان « مصر الفتاة » وضعت فى شخصه كل آمالها. ولم تقتصر دعايته على فرنسا، بل انه كان يتنقل فى شتى ربوع اوربا للدفاع عن وطنه ويخطب ويحاضر ويشترك فى الحملات التى شنت على الخديو اسماعيل والاحتلال البريطانى، ومن ناحية اخرى فانه بكت المصريين على تخاذلهم وتحمس للثورة المهدية التى نشبت فى السودان واشاد بشجاعة السودانيين وبانتصارات عثمان دجنة فى السودان الشرقى وسخر من الانجليز الذين مثلوا بجثة المهدى بعد استرجاع السودان وعبر عن ابتهاجه بانتصار اليابانيين على الروس، وهو ما عبر عنه كثير من المصريين ومنهم مصطفى كامل الذى ألّف كتابا عن «بلاد الشمس المشرقة» والشاعر حافظ ابراهيم وغيرهم ممن رحبوا بانتصار بلد شرقى على بلد أوربى كبير مثل روسيا القيصرية ترحيبه بانتصار البوير الأفارقة على القوات البريطانية فى الترنسفال !

● ٣ أسماء لصحيفة واحدة!

ولقد تعددت أسماء الصحف التى أصدرها صنوع وكانت تنشر باللغة العربية وأحيانا باللغة الفرنسية وغيرها من

اللغات الأوربية ، وقد تجاوز عددها اثنى عشر اسما، وذلك نتيجة لنشاط الحكومة فى مصادرتها كلما حملتها السفن الى الوطن مما اضطره الى تغيير اسم كل صحيفة أكثر من مرة ، رغم كل ذلك كانت صحفه تصل الى قرائها رغم عيون الحكومة وأدواتها . فمنذ ابريل ١٨٨١ حتى توقف صدور صحفه فى عام ١٩١٠ صدرت أبو نظارة وأبو نظارة زرقاء ، ثم أبو نظارة مرة أخرى وهى كلها أسماء لصحيفة واحدة . وفى أغسطس ١٨٧٨ ظهرت «رحلة أبى نظارة زرقاء» وفى مارس ١٨٧٩ ظهرت «أبو نظارة زرقاء» وفى ١٦ سبتمبر ١٨٧٩ ظهرت «النظارة المصرية » وفى يونية ١٨٨٠ ظهرت « أبو صفارة » ثم «الزيارة» . وفى ٥ فبراير ١٨٨١ظهرت « الحاوى » وفى ابريل ١٨٨١ ظهرت «أبو نظارة لسان حال الأمة المصرية الحرة » . وكان كل ذلك مقدمة لظهور «أبو نظارة زرقاء» التى ظهرت فى ربيع ١٨٨٢ وبعد ذلك بسبع سنوات أصدر «التودد» التى تلتها «المنصف» وكانت آخر صحف صنوع هى «العالم الاسلامى» التى صدرت باللغة الفرنسية. والقاسم المشترك لكل هذه الصحف هو مقاومة الاحتلال البريطانى ومناشدة أوربا أن تساعد مصر معلقاً آماله على فرنسا التى ظلت حتى أوائل القرن العشرين تنافس بريطانيا فى وادى النيل ومستعديا على بريطانيا كلا من فرنسا وايطاليا وبلچيكا والمانيا . ولكن ، خابت آماله فى هذا المضمار بعد عام ١٩٠٤ الذى تمت فيه الصفقة الاستعمارية التى عقدت بين البلدين فيما عرف باسم الوفاق الودى الذى تنازلت فيه فرنسا عن كل ادعاءاتها فى مصر فى نظير اطلاق يدها فى مراكش . ورغم اعجابه بالسلطان العثمانى عبد الحميد الثانى الذى ظل هو يبدى اعجابه به فى طيلة عشرين عاما نتيجة لمقاومته الأطماع الأوربية فى أملاكه فانه رحب بدستور ١٩٠٨ الذى أرغم على اعلانه بعد انقلاب الاتحاديين عليه . ثم تجاوب مع موجة الفرح التى عمت العالم العربى بعد صدور الدستور الذى كان عبد الحميد قد أبطل العمل به بعد وقت قصير من صدوره فى عام ١٨٧٦ .

ومنذ أن بدأ يعقوب صنوع جهاده فى مصر ظل من أنصار الحرية فى الوقت الذى دعا فيه الى التقريب بين الشرق والغرب وإلى التآخى بين الأديان فى الوقت الذى كان فيه وطنيا وانسانيا وعدوا للاستعمار .

دائـــرة
حـــوار

قصتى
مع الثقافة الجماهيرية (١)

بقلم : سعد كامل

من حسن حظي أنني لم أتمكن من المشاركة في العدد الخاص الذى اصدرته الهلال (عدد مايو) تحت شعار «الثقافة والجماهير» فهناك ملاحظات علي ما نشر للكتاب الذين اسهموا فيه. أولهم الأستاذ الكبير سعد وهبة، فقد صور أنه خلال توليه لهذه المؤسسة كان عمله الأول، هو قمع حركة التمرد التي كانت موجودة أيامى فى قصور الثقافة ضد الحكومة.

كما يفهم من مقاله أن الثقافة الجماهيرية، قد بدأت به وانتهت بانتهاء ولايته. وفخره بأن٨٠٪ من أعضاء الجهاز الحالي قد عينوا في عهده وهو دليل يحسب ضده، فإن جمود المؤسسة قد تم علي أيديهم وانتشار الارهاب وبدايته لدليل علي عدم قيام القصور بدورها أيام الانفتاح ضد حركات التطرف، بل أن بعض منابرها كان يتخذ دعاية للفكر الارهابى. ان لسعد الدين وهبة أيادى بيضاء علي هذه المؤسسة، سأذكرها فى حينها. لم يذكر الاستاذ سعد كيف ولدت الثقافة الجماهيرية ومن الذى اسسها، والعقبات التى صادفتنى لتمهيد الارض وإرساء الخطوط الرئيسية لسياسة هذه المؤسسة... لا شئ، فراغ في البداية، وانهيار بعد تركه لمنصبه.

خلط الاوراق

أما الملاحظة الثانية فهي تتمثل في المقال الذي كتبه الاستاذ محمد صدقي - فمن غير عمد - قام بمحاولة خلط الاوراق وطمس الدور الذي قمت به، وتحدث عن دور الثقافة الجماهيرية وانه إمتداد لما قام

دائــرة حــوار

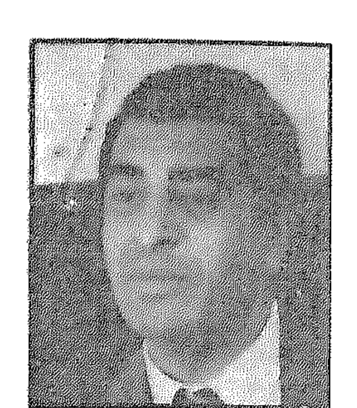
به، استاذنا الكبير عبد الرازق السنهوري باشا والاستاذ المفكر احمد امين، وبأنشاء ما عرف بالجامعة الشعبية، ومؤسسة الثقافة الشعبية، والقرار بانشائها في ١٠ اكتوبر ١٩٤٥ أيام الملك فاروق. إن ما انشئ في هذه الفترة كانت مؤسسة تعليمية بحتة فقط، تقتصر علي تعليم الكبار، وتنمية هوايات فن التطريز، والحياكة، والنجارة. وتعليم اللغات، والآلة الكاتبة، والقاء المحاضرات، وبعد فترة تقرر إنشاء فرقة مسرحية جوالة تضم بعض المتقاعدين من الفنانين أو الذى لا يجدون لهم عملا، وقدمت الفرقة الفنان الكبير علي الكسار في أواخر مجده كنوع من مساعدته علي المعيشة. أنه لا يجب ان تخلط بين مؤسسة تعليمية لا شك في فائدتها ولازلنا في حاجة إليها، وكانت تتبع وزارة المعارف العمومية لتكتمل اهدافها.ان بعض اهدافها تقوم به الآن جمعية الأسر المنتجة التابعة لوزارة الشئون.

قال لي الراحل والرائد فتحي رضوان اول وزير للثقافة، أن الرئيس عبد الناصر بعد أن وافق على إنشاء هذه الوزارة، وهى الأولى في العالم الثالث، أخذ يبحث مع الرئيس الادارات التي يمكن أن تكون عناصر هذه الوزارة، كان من بينها «مصلحة» الآثار، واقتراح وزير التربية وقتها أن تضم جامعة الثقافة الشعبية رغبة منه فى التخلص من أعبائها وموظفيها فضلا عن غموض أهدافها.

أما الصديق القديم د. ثروت عكاشة فقد زعم بما نشره من كتابه «مذكراتي في السياسة والثقافة» زعم ان الفكرة ولدت عنده من زياراته للاتحاد السوفيتي، والقصور الثقافية في فرنسا، «وطنش» دوره، ودوري فى إنشاء مؤسسة الثقافة الجماهيرية فى ٣ أكتوبر سنة ١٩٦٦، سامحه الله وأطال عمره.

× × × × ×

أرجو ان يعذرني القارئ فيما قد يعتبر، من ميول نرجسية عندى، قد توقعنى فيما وقع فيه الآخرون، من انكار الماضى الذى كان حلما راود فكر المثقفين، واليساريين خاصة، الذين تأثروا من ثورة الفلاحين فى الصين الشعبية، ولا اقلل من افكار السنهورى، واحمد امين، ومحمد صدقى فهو نوع من الاجتهاد فى مجال آخر، كان محكوما بالوضع الطبقى فى المجتمع ودور وزارة المعارف كما انه ليس فى كلامى اهدار وانكار لدور من تولوا المذهب بعدى ابتداء من الاستاذ سعد عبد الحفيظ وانتهاء بالأستاذ حسين مهران رئيس الجهاز الحالى، فكل منهم قد ساهم بدور فى تطوير العمل بها، وبعضهم اكتفى بمجرد ابقائها على قيد الحياة حتى



عبد الحميد رضوان



ثروت عكاشة





سعد وهبة

وصلت اليوم الى مؤسسة من اكبر مؤسسات الدولة يعترف بها الجميع ويرون ان لا غنى عنها، هذا بالرغم من أنها قد ترهلت (بفيروس) البيروقراطية.

السجين والسجان

قضيت فترة سجن طولها خمس سنوات ، قرأت فيها كثيرا، وكان من امتع ما قرأت كتب المفكر الصيني (ليوشاوش) ومحاولاته في ايصال الفكر الاشتراكي الى الفلاحين واسلوبه الساحر البسيط في تثقيفهم وتخليصهم من الأمية، فقد كانت الكتب تقرأ في حلقات الدراسة الجماعية، وكنت أسأل نفسي ألا يمكن ان يطبق هذا في بلادنا بعد الثورة؟ لا في مجال السياسة وإنما في مجال الثقافة. وانتقلت في فترة سجني من ليمان طره الى الواحات وسجن مصر، وانتهى بي المطاف بدخولي مستشفى الدمرداش (عين شمس).. وهناك توطدت صداقة حميمة بيني وبين طبيب شاب هو الدكتور النابغة احمد عكاشة.. كان يقضي اوقات فراغه في حجرتي التي يقف على بابها جندي لحراستي، كان النقاش الحر الممتع يدور بيننا بالساعات، كان هذا يتكرر كل يوم، وكان يحضر الى من منزله بعض المأكولات الشهية اعدتها والدته رحمها الله. وقبل الافراج عني بشهر او شهرين ترك فتحي رضوان، اول وزير للثقافة منصبه لانه شعر ان دوره قد انتهى كوزير وانه لا يستطيع التعاون في الفترة المقبلة (الوحدة مع سوريا) وانه يرغب في العودة الى المحاماه.. وكانت المفاجأة ان الوزير الذي حل محله هو الدكتور ثروت عكاشة شقيق صديقي الطبيب الشاب أحمد عكاشة، كان احمد سعيدا بتولي ثروت وزارة الثقافة، وقال لي انه يجب (ان تتعاونا معا) بعد الافراج عني قريبا بل وعاد في اليوم التالي وأكد انه لابد ان يبدأ التعاون من

دائـــرة
حــــوار

الآن وقبل خروجى، وطبعا كنت سعيدا بذلك ولكنى لم ابن قصورا فى الخيال فقياد الثورة كان عندها حساسية ضد الشيوعيين ولا تطمئن اليهم قلت لنفسى لا بأس ان يكون هناك خط بينى وبين الوزير عن طريق د. احمد عكاشة فى الحدود التى يتحملها الحكم.

× × ×

وذات يوم وأنا جالس اقرأ فى سريرى بعد الظهر، فتح الباب ووجدت نفسى وجها لوجه امام الدكتور ثروت عكاشة بشحمه ولحمه، كان عسكرى الحراسة قد ترك بندقيته فى حجرتى، وذهب يلعب الورق مع المرضى، قال لى الوزير انه حاضر بنيته من مقابلة لعبد الناصر، وانه اخطره بنيته لزيارتى، وان عبد الناصر وهو يودعه، قال ضاحكا، (انت تبقى مجنون).. دامت المقابلة طويلا ساعتين او اكثر تبادلنا فيها الحديث فى كافة الموضوعات، الحياة الثقافية والسياسية، وطلب منى ان اوافيه بما يعن لى من افكار، او تقارير او اقتراحات وانه بعد الافراج عنى سيجد صيغة للتعاون معا وعلنا.. وخرج ثروت بعد ان قبلنى وطبعا لم استطع النوم ليلتها، ولكنى كنت افكر واحلم..

كتبت فى هذه الفترة عدة تقارير واقتراحات. وكانت كلها تدور حول العمل الثقافى وسط الجماهير وقد حازت اعجاب ثروت وقد استشارنى ان ارشح بعض الشخصيات للمناصب القيادية أخذ بعضها واهمل بعضها.

وذات يوم افرج عنى، ولكنى كنت مراقبا، يعنى يجب ان اكون فى منزلى قبل الغروب وألا اغادره قبل الشروق، كانت الموجة لازالت عالية ضد الشيوعية والشيوعيين والاثارة والغوغائية فى كل مجالات الاعلام.

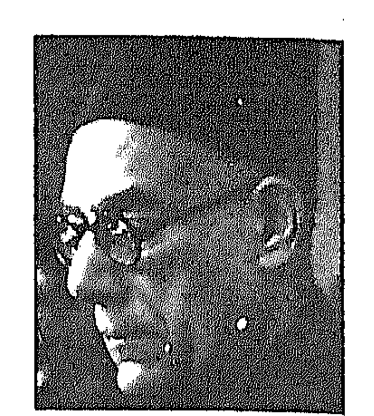
× × × ×

أعادنى عبد الناصر الى جريدة الاخبار وكان على رأسها المرحوم كمال رفعت.

وتوليت فى آخر ساعة مسئولية الصفحات الثقافية.

لم انس ثروت، وحاولت الاتصال به عن طريق مكتبه ولكنه لم يرد وكان الصديق احمد عكاشة قد سافر الى لندن للحصول على الدكتوراة فى طب الامراض النفسية.

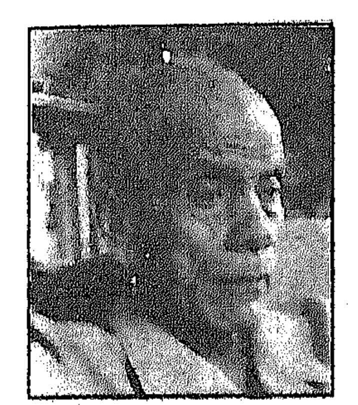
وذات يوم وبعد عدة اشهر حدد الوزير لى ميعادا. كانت مقابلته حاره واعتذر عن التأخير، فقلت انى اقدر اسبابه. وقال انه وجد صيغة ملائمة للتعاون معه، طلب منى الاشراف على مجلة «نهضة افريقيا» بدون ان اكتب اسمى، وكان رئيس تحريرها المرحوم السفير عبد العزيز اسحاق، وعندما عدت الى المنزل وجدت عبد العزيز

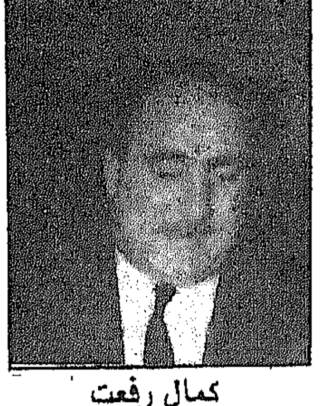


احمد امين



على الراعى





كمال رفعت

اسحاق ينتظرنى فى منزلى ولم اكن اعرفه، وقال انه حضر ليقدم نصيحه غاليه لى فى فترة غيابه قال «لا تحاول ان تنهض بالمجلة نهضة تؤدى الى ازدهارها، والا استولى عليها محمد فائق مدير مكتب الرئيس لشئون افريقيا، كما لا تهملها فتبور، وتضطر الجهات المسئولة عن تمويلها إلى اغلاقها. اجعلها بين الموت والحياة، او على قيد الحياة، قال وهو يودعنى وكنت مذهولا «انا اعرف هؤلاء الحكام جيد»!!

وطلب منى الدكتور ثروت ان اشرف ايضا على مجلة مصر الناطقة السينمائية والتى كان يرأسها المرحوم حسن مراد وان اجعل منها مجلة شيقة يحب الناس مشاهدتها قبل الفيلم، فقد كانت فى الواقع مجلة وقائع رسمية.. لم انجح فى هذا العمل، فقد كانت مقاومة حسن مراد عنيدة لوجود من يسانده فى الرياسة نفسها.

العمال فى الاوبرا

اقترحت على ثروت ان نقوم بتجربة دخول العمال دار الاوبرا، وان يشاهدوا عروضا متفرقة وخفيفة من فرقة البولشوى العظيمة التى كانت تزور مصر. واستملح الوزير الفكرة واصدر اوامره بالتنفيذ، رغم مقاومة كبار الموظفين، وتم التنفيذ، واقيمت حفلات بعد الظهر لعمال النقل المشترك بملابسهم الكاكى، وعلى مدى ثلاثة ايام، وحضرها ثروت، وكبار رجال الوزارة، كنت اضع يدى على قلبى، ولكن النتيجة كانت أكثر من ناجحة، فقد كان العمال مبهورين، صامتين منصتين وكأن على رءوسهم الطير. صفقوا بعد كل فقرة. وفى النهاية حضر مدير الفرقة وقال للوزير انه يقدم له تهانى، راقصى فرقة البولشوى وراقصاتها، وان حرارة تشجيع العمال لهم كانت اكثر من المثقفين.

كانت التجربة الثانية، الاقتراح الذى قدمته للوزير باقامة حفل كبير فى قرية من القرى كتجربة مع الفلاحين ووقع الاختيار

دائــرة حــوار

على قرية (زنين) وهى تابعة لمحافظة الجيزة، واستخدمنا فيها احدى قوافل الثقافة الراكدة، ونصب مسرح خشبى، وشاشة سينمائية. لنقدم بعض الفقرات الاستعراضية والتمثيلية والسينمائية القصيرة، ويشارك اهالى البلدة ببعض الفنون الشعبية كالموال.

احتشدت آلاف الجماهير من الفلاحين وحضروا من كل صوب من القرى المجاورة، وكانت النساء يزغردون بعد كل فقرة وفى اثنائها، وكان ذلك بحضور الوزير، وبعض المثقفين من داخل وخارج الوزارة كانت مظاهرة شعبية، ودعنا فيها الاهالى بكل مظاهر السعادة، طالبين الا نتركهم والا ننساهم اى نعود مرات أخرى

كانت مؤسسة المسرح، بقيادة المفكر الكبير الدكتور على الراعى، وادارة الصديق الكاتب احمد حمروش ، ، رائده فى اقتحام الاقاليم اما بعروض تقدمها، او بالنصوص تهديها الفرق المحلية، وبعض كبار المخرجين اذكر منهم الآن الاستاذ كرم مطاوع.

× × ×

وانسابت ذكريات الماضى البعيد من طفولتى وصباى، يكشف ان بداية الثقافة الجماهيرية كانت تولد فى وجدانى، بالبهجة والسعادة عندما تحل على المدينة فرقة يوسف وهبى (بك) فى مواسم المديريات (المحافظات) كانت هذه الزيارة عيدا لنا فى المدن حتى الذين لا يمكنهم شراء تذكرة وكذلك زيارات سيرك الحلو، وعاكف وبن عمار، وتونى.. وفرق موسيقى البوليس تعزف لنا فى الشوارع والحدائق ايام الاجازات وفى الاعياد، ودار السينما الوحيدة التى كانت تعرض افلاما عربية ساذجة واجنبية لا نفهمها انما كنا نتسمر أمام الشاشة الفضية.

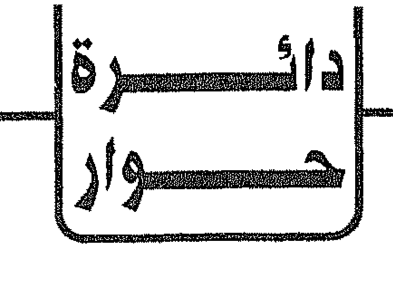
ومع الايام كانت فكرة الثقافة الجماهيرية تتبلور فى ذهنى ولكن الرؤية لم تكن واضحة تماما.. وفى بلادنا كانت تحدث تغيرات جذرية فى الستينات بالاتجاه الاشتراكى للثورة..

وما كادت عناصر الصورة تكتمل حتى اجهضت بخروج د . ثروت عكاشة من منصبه، وتعيينه رئيسا لمجلس ادارة البنك الاهلى.. ياخسارة!

كانت الاحلام تراودنى ولكن خروج ثروت عكاشة كان ضربة لى ولأحلامى، وعزيت نفسى أن اكتفى بالكتابة عن الفكرة من ان لآخر ككاتب صحفى، لعل وزيرا كثروت ينفذ هذه الافكار ولكن فى الواقع كنت استبعد ذلك فلن يوجد وزير كثروت بتفتحه وعلاقته بجيله.

خرج ثروت، وانقطعت علاقتى بوزارة الثقافة، ولكن لم تنقطع علاقتى بثروت بعد خروجه بل زادت عمقا وايضا مع أحمد عكاشة بزوجته أم الآن اتصور وان فى الأحلام أن يعود ثروت مرة أخرى فعبد الناصر إذا استبعد اى وزير او أقاله او استقال لايمكن أن يعيده مرة أخرى

وفى الجزء الثانى سأكمل قصتى مع الثقافة الجماهيرية..

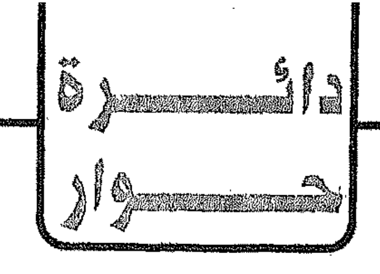


فى التلاعب بالفلسفة

بقلم: د. مجدى يوسف

يصعب على المرء بعد قراءة مقال د. عبدالوهاب المسيرى فى «دائرة الحوار»، عدد ابريل ١٩٩٥، تحت عنوان: «العقل الأداتى والعقل النقدى» أن يتخلص من الإحساس بأنه قد طالع نصا هو أقرب إلى المذكرات التى تروّج تلخيصات تنحصر «فائدتها» فى الحصول على درجات لاعلاقة لها بتنمية حقيقية لوعى الطالب أو فكره، ومبعث ذلك أن هؤلاء المدرسين من أصحاب الملخصات أبعد مايكونون عن أصول مايدعون معرفته. فهم يحصلون تلك «المعرفة» عن طريق ملخصات وترجمات عن ترجمات تهدف جميعها لما يهدفون إليه من تحصيل جزئى، وهو تماما مايدعى د. المسيرى «نقده» فى مقاله! فهو ـ مثلا ـ يحدثنا عن «العقل الأداتى» وعن «العقل النقدى»، ويحرص أن يرسم بالعربية اسميهما بالانجليزية على هذا النحو: «إنسترومنتال ريزون» و«كريتكال ريزون»، بينما التسمية الأصلية لهذين المصطلحين ليست باللغة الانجليزية، وإنما بالألمانية وهى على النحو التالى، كما وضعها واستخدمها أصحاب مدرسة فرانكفورت. على أية حال فهذه مجرد ملاحظة عابرة، وإن كشفت جانبا من تلك «الأصول» التى رجع إليها كاتب ذلك المقال.

يقول د. المسيرى فى صدر مقاله المذكور (ص٦٢): «إن مفهوم العقل فى الخطاب الفلسفى العربى الحديث متأثر بالفكر العقلانى الغربى، كما صاغه مفكرو عصر الاستنارة فى الغرب، حين تصور الإنسان الغربى (أى إنسان فى أى مجتمع غربى؟! ـ م. ى.) أن النموذج التفسيرى العقلانى سهل وبسيط وواضح، وأن هناك قواعد منطقية عامة يعرفها العقل جيدا (ولعلها كامنة فيه) إن استخدمها الإنسان (........) توصل إلى قوانين الواقع، ومن ثم سهل عليه التعامل معه بل والسيطرة عليه».



ترى هل يجوز أصلا إطلاق مثل هذه العبارات التعميمية دون أدنى تحديد؟ فإذا سلمنا ـ مثلا ـ بأن محمد حسين هيكل قد تأثر بفكر الاستنارة الفرنسية عند «چان چاك روسو»، فكيف يجوز أن نعمم ذلك القول على أحمد أمين، وأمين الخولى، وشكرى عياد، وحسن حنفى، ونصر أبوزيد؟ وكيف الأمر بالنسبة لاستلهام الدعوة لتحكيم العقل فى تراثنا العربى وأمامنا المعتزلة وابن رشد على سبيل المثال لا الحصر؟ ثم هل يوجد أصلا شىء اسمه الاستنارة «الغربية»؟ أعلم أن هنالك استنارات غربية، وليس استنارة واحدة ـ بالمفرد ـ ما أعظم الفروق وما أشد التفاوت بينها تبعا لاختلاف الصراعات الاجتماعية الثقافية التى أنتجت كلا منها فى شتى الأقطار الأوربية. ولا يمنع ذلك أن ثمة تفاعلا قد حدث بين تيارات تلك الاستنارات فى مختلف أرجاء القارة الأوربية خلال القرنين السابع والثامن عشر، كأن احتفى «چان چاك روسو» والموسوعيون الفرنسيون «ديدرو» و«دالمبير» بأفكار «چون لوك» John Locke خاصة فى كتابه الشهير: «مقالة فى العقل البشرى» An Essay Concerning Human Understanding والذى قضى فى تأليفه قرابة العقد من الزمان منذ عام ١٦٧١ حتى ١٦٩٠، وكتابه الذى لايقل عنه أهمية أو خطورة: «بحثان فى مسألة الحكومة» Two Treatises of Government (١٦٩٠)، وبكتابات إسحاق نيوتن Isaac Newton ـ بالمثل ـ خاصة مؤلفه العمدة: «المبادىء الرياضية لفلسفة الطبيعة» (١٦٨٧) Philosophiae Naturalis Principia mathematica، فقد أعانت النزعة الحسية التجريبية فى نظرية المعرفة عند «چون لوك»، واكتشاف نيوتن لنظريته العامة فى الجاذبية كقانون منظم للكرة الأرضية وعلاقة الأجرام بعضها بالبعض الآخر، أقول أعانت هذه المؤلفات التى عندما نشأت فى انجلترا دعمت التوجه المناهض لاستبداد الملكية ودعواها الأيديولوجية، دون أن يحاول هذا التوجه أن يمحو مؤسسة الملكية ذاتها، وإنما اقتصر على تحجيمها من خلال العمل على الفصل بين السلطة التشريعية والسلطة التنفيذية حتى يكون الملك مجرد رمز على رأس هذه الأخيرة، نعم أعانت هذه المؤلفات الإنجليزية طليعة مفكرى الاستنارة الفرنسية على التخلص من المثالية الفرنسية «العقلية» Rationaliste التى سادت طوال القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر، وذلك من خلال هيمنة الفكر الديكارتى كما تمثل خاصة فى مؤلفات Rene Descartes (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠): مقال فى المنهج (١٦٣٧) Discours de la methode، و«تأملات فى أسس الفلسفة» (١٦٤١) Meditationes de Prima Philosophia، و«مبادىء الفلسفة» (١٦٤٤) Principia Philo-

sophiae، أعانتها على تجاوز هذه المثالية العقلية الفرنسية التى تجسمت فى عبارة «ديكارت» الشهيرة «أنا أفكر، إذن فأنا موجود» Cogito ergo sum (وإن احتفظت فى الوقت نفسه بإنجازات ديكارت فى الرياضة والهندسة التحليلية!)، بإحداث انقلاب معرفى يدرك العالم فى المقام الأول من خلال موضوعات الحس (التى كان يشكك «منهج» ديكارت فى مصداقية إدراكها)، وليس من خلال العمليات الذهنية وحدها. وهى الخطوة التى كانت ضرورية للتمهيد لإحلال الصورة اللاهوتية للعلاقات الاجتماعية الإقطاعية فى فرنسا ـ وهى صورة محض ذهنية ـ بصورة علمية علمانية حسية للعالم شكلت السياسة الثقافية لموسوعة «ديدرو» و«دالمبير»، وكانت تمهيدا لإحداث الانقلاب الاجتماعى الذى أطاح بالملكية والإقطاع من خلال الثورة الفرنسية الرافضة لمبرراتهما الأيديولوجية اللاهوتية، بينما لم تذهب إلى هذا الحد الراديكالى القاطع أفكار التنويريين الانجليز التى استقبلها تنويريو فرنسا. فقد كان «چون لوك» ـ مثلا ـ مذبذبا بين الحسية التجريبية، التى ورثها عن «توماس هوبز» Thomas Hobes (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) و«فرانسيس بيكون» خاصة فى كتابه الشهير: «الأورجانون العلمى الجديد» (١٦٢٠) Novum Organum Scientarium، ونزوع ميتافيزيقى صوفى «متعال» على المادة، حرص مستقبلو «چون لوك» من التنويريين الفرنسيين على «تشفيته» وتنحيته تماما لتحقيق هدفهم الأخير، وهو التغيير الجذرى للعلاقات الاجتماعية السائدة والمتردية فى بلادهم آنذاك.

أما فى ألمانيا فلم يشهد تيار التنوير Aufklaerung ازدهارا سوى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، وخاصة من خلال حركة «العصف والدفع» الأدبية (١٧٧٠) Sturm und Drang التى اشترك فيها «جوتة» الشاب، وشيلر، و«هردر» Herder والتى كانت كلمات الأخير بمثابة المطلب الرئيسى لهذه الحركة المتطلعة إلى عروة وثقى بين المثقف والفلاح ورجل الشارع متطلعة إلى التحول من مجرد البرنامج إلى الفعالية النشطة والمحققة لهذا الاتحاد. كانت كلمات «هردر» ـ المعبرة عن هذا التيار ـ تنادى: «أنت أيها الفيلسوف، وأنت يا رجل الشارع، عليكما بالاتحاد لتثمرا شيئا مفيدا». وإذا كانت قد واكبت هذه الحركة ودعمتها فى الأدب الألمانى أعمال لجوتة ـ مثلا ـ «جوتس فون برلشنجن» (١٧٧١/٧٣) Goetz von Berlichingen ولـ «لنتس» Lenz مثل «ملاحظات حول المسرح» (١٧٧٤) Anmerkungen ueber das Theater، ولـ «شيلر» Schiller (بمسرحيته «قطاع الطرق» Die Raeu-ber عام ١٧٧٧)، فقد كانت حركة «العصف والدفع» أضعف من أن تتجاوز ثوريتها الأدبية والأيديولوجية لتصبح تيارا

اجتماعيا مؤثرا. والحقيقة أن أقطاب حركة التنوير الألمانية فى القرن الثامن عشر وحتى بدايات القرن التاسع عشر: جوته Goethe (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢)، وإيمانويل كانط Immanel Kant (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) و«هيجل» Hegel (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) كانوا هم أنفسهم لايخلون من التناقض فى مواقفهم الفكرية من المجتمع الألمانى فى عصرهم.

فقد كان «جوته» ثائرا فى بعض أعماله، ومحافظا فى البعض الآخر. أما «كانط» فقد اعترف بالاختبار التجريبى والحسى كأساس المعرفة، ولكنه عاد ليقول بقبلية Aprioritaet الزمان، والمكان، والعلية كمقولات متعالية على المدرك الحسى. وهو ما جعله مصدرا لهجوم شديد من جانب الفلاسفة المثاليين والماديين الغربيين على حد سواء.

أما «هيجل» فعلى الرغم من برنامجه التنويرى الطموح، وهو إدراك العلاقات الداخلية المؤسسة لوحدة العالم الطبيعى، والتاريخى، والفكرى، باعتبارها وحدة الحركة الدائبة، والتغير، والتطور المتواصل، وذلك من خلال وعيه بتحول المجتمع الألمانى من العلاقات الإقطاعية إلى الرأسمالية فى عصره، إلا أنه صار فى أواخر حياته تبريريا محافظا، وهى لحظات من التناقض نجدها فى جدله الثورى المتجاوز، والرومانسى المثالى فى آن واحد.

وعلى أية حال، فإذا كانت حركة التنوير الألمانية لم تبلغ نخاع المجتمع الألمانى، ولم تتمكن من أن تصبح فاعلة فى تنويره وتغييره، كما كان الحال بالنسبة لحركة التنوير الجذرية فى فرنسا، أو الجزئية فى انجلترا، فيمكن القول ان الثورة الفرنسية بطابعها السياسى قد واكبتها ثورة فلسفية فى ألمانيا. وقد بدأ «كانط» تلك الثورة بهدم النسق الميتافيزيقى الذى وضعه «لايبنتس» Leibniz (١٦٤٦ ـ ١٧١٦) من قبله، والذى كان سائدا فى الجامعات الألمانية حتى نهاية القرن الثامن عشر، ثم قام بعد ذلك كل من «فيخته» Fichte (١٧٦٢ ـ ١٨١٤) و«شلنج» Schelling (١٧٧٥ ـ ١٨٥٤) بإعادة بناء الصرح الفلسفى «الجديد» الذى اكتمل على يدى «هيجل».

كانت هذه الرحلة الخاطفة فى أرجاء التنوير الفرنسى، والإنجليزى، والألمانى، لنبين الأسباب الاجتماعية والثقافية التى جعلت أوجه الاختلاف بينها لاتقل عن اختلاف كل منها عن حركة التنوير فى إيطاليا Illuminismo ، أو فى أسبانيا Illustracion ، أو فى مصر فى مطلع القرن، وقد سبق أن ضربنا على ذلك مثالا بتأثر محمد حسين هيكل بأفكار «روسو» الفلسفية، وتوظيفه إياها لتبرير مصالح طبقة كبار ملاك الأراضى التى كانت تتطلع للهيمنة السياسية فى مطلع هذا القرن فى مصر. أما ونحن الآن فى نهاية القرن الحالى، فما وجه منازلة هذا التيار من الفكر الليبرالى الغربى فى روافده

العربية، وهو الذى صار بائدا تنبو عنه ملابسات الواقع الحالى وصراعات خطاباته الثقافية، اللهم إلا إذا كان القصد من وراء ذلك هو الإيحاء بنوع من الموازاة بين السياق الذى صعد فيه ذلك الفكر «العقلانى» الليبرالى فى أوائل القرن فى مصر ليجابه تدفق المشاعر الثورية لدى عامة المصريين المطحونين من جراء الهيمنة الاستعمارية، والتى أفضت بهم إلى ثورة ١٩١٩، والمناداة إلى الرجوع إلى الرشد والعقلانية التى ينادى بها مفكرون يشعرون بمسئوليتهم الاجتماعية فى نهاية القرن الحالى من أمثال الدكتور فؤاد زكريا والدكتور شكرى عياد، فى مقابل الشارع السلفى الذى يرفض إلا ماتدعوه إليه «نفسه» وما يحثه عليه «ضميره» الذى لايقبل قيدا عليه من العقل أو تمحيصا هادئا دقيقا لتصوراته التى يعتقد اعتقادا راسخا لا يقبل المناقشة، أنها مطلقة لاتقبل المراجعة. أما إذا كان الأخ المسيرى يقصد هذه الموازاة دون أن يعلنها فى نص مقاله الذى حاول فيه أن يقدم أو بالأحرى يعرض نقد «مدرسة فرانكفورت» لمفهوم «العقل الأداتى» الذى انصب عليه تفنيدها للفكر العقلانى الغربى التقليدى، فقد كان الدكتور المسيرى منغمسا حتى أذنيه فى تبعيته للفكر الغربى عندما تصور أنه قد أخذ مأخذا على دعاة العقلانية فى نهاية القرن الحالى من الفكر والاجتهاد العربى المستنير. فما أشد الفرق بين عدوانية «العقل الأداتى» السائد فى «حضارة» الغرب الحديث، وهو الذى أشار إليه «ماكس ڤيبر» بالعقلانية الشكلية Formaler Rationalismus (أنظر مقالنا فى مجلة الهلال، عدد أكتوبر ١٩٩٤، ص٤٢)، والدعوة إلى التمحيص العقلى الواعى لهواجس نفسية تلبس ثوب العقيدة لتقترب من البسطاء من أبناء الشعب وتستغل مايعانون من إحباط واعدة إياهم بالخلاص يأتيهم من السماء، أقول ما أشد البون بين ما قصدت «مدرسة فرانكفورت» إلى «نقده» وما يحث عليه مفكرونا العقلانيون من ضرورة مناقشة أفعال الناس فى حياتهم اليومية على أسس لاتعصف بها أحكام مطلقة مسبقة مهما ادعت من مبررات. ولعل من بين تلك المزالق المؤدية إلى سحب تلك الأحكام المسبقة على واقع مختلف جد الاختلاف، هو ما يفعله الدكتور المسيرى عندما يسحب «الخطاب العقلى الأداتى» و«الخطاب النقدى» فى الفلسفة الغربية الحديثة، على التوجه العربى العقلانى النقدى فى مجابهة التسلط اللاعقلانى السلفى بكل رومانسيته اللاتاريخية وأحلامه الوردية. فأبدا لم ينزع الخطاب العقلانى العربى الحالى إلى أن ينفى قيمة التراث الدينى، وإنما هو يدعو إلى الاجتهاد ابتداء من تأمل واقع علاقاتنا الاجتماعية الحالية، وليس من تصورات أو تبريرات أيا كانت نابعة من سياقات مجتمعية ثقافية سابقة فى تاريخنا، أو من خطابات فكرية وصراعات مجتمعية خاصة بغيرنا من مجتمعات الغرب أو الشرق.



المازنى



زكى مبارك

بين المازنى وزكى مبارك

بقلم : د. محمد رجب البيومى

حين أتحدث عن زكى مبارك أشعر بكثير من الود العطوف نحوه ، لأنه عانى حياة صعبة إذ كان فى الطليعة من كبار أدباء عصره، ولكنهم فى مجموعهم يزوّرون عنه ، ولايشعرونه بمقامه المطمئن بينهم ، وهو - على عكس ما يبدو منهم - يكثر من الثناء عليهم فى مؤلفاته ، ويتحدث عنهم ما استطاع ناقدا وموجّها ، حتى إذا طفح به الكيل، ورأى من مظاهر الترفع والتعالى مالا قبل له به ، جابههم أفظع المجابهة ، وملأ مقدمات قصائده فى ديوان «ألحان الخلود» بالهجاء اللاذع ، والقذف المقذع .

وقد أخذ عليه أنه كثير الحديث عن نفسه ، شديد المباهاة بما ألف وكتب وشعر ، وهذا حق لا شبهة فيه ، وهو يعلم ذلك عن نفسه ، ويبرر ما يأتى بشتى الأسباب ، ويخيل إلىّ أنه لو وجد الانصاف المقارب ممن يعدهم زملاءه ، ولا يراهم أرقى من مستواه مهما ارتفعت بهم السن ، لطامن من غلوائه ، وقد كان المازنى أقرب هؤلاء إلى إنصافه! لأنه لم يستطل عليه استطالة ــ طه حسين أو العقاد أو الرافعى فيما كتبوا عنه وعبد العزيز البشرى وأحمد أمين فيما تحدثا به ، لذلك رأيت أن أعرض شجونا ممن دار بين المازنى ، وزكى مبارك ، وكلاهما أديب مرفوع القدر ، بعيد الصيت .

كان المازنى لايخص جريدة واحدة بانتاجه أدبياً كان الانتاج أو سياسيا ، بل كان يكتب فى صحف الأحزاب اليومية التى تقف موقف المناوأة الضارية فى حلبة الجدل السياسى ولم يستشعر المازنى حرجا فى موقفه حين يؤيد المعارض ، ويعارض المؤيد ، اذ كان محررا فى صحيفة الأخبار الرافعية التى تناوئ الوفد ، ولا يمنعه موقفه أن يؤيد الوفد فى جرائده المشتهرة بامضاء مستعار ، وفى الناس من يستنكرون هذا السلوك ويعدونه تذبذبا ولكن النظرة الدقيقة ترتفع بالمازنى عن المعتزمين المتشددين ، اذ قد يرى وجهة صالحة تعتنقها جريدة معارضة فيؤيدها ، مستقلا برأيه ، عارفا أنه ليس فرسا ملجما ينطلق فى حلبة واحدة ، وإذا كان لكل حزب سياسى مؤاخذته وإصابته ، فليتبع المآخذ حيث وجدت ، وليشير بالصواب حيث كان ، وما عليه فى ذلك من ملام ! وإخال المازنى فردا فى سلوكه هذا دون مثيل !

لذلك تحدث مبارك كثيرا عن مقالاته يستغرب وقوعها من المازنى اذ يراه يكتب فى غير جريدة البلاغ بما يشذ عن اتجاهها فى جريدة أخرى ، وبتوقيع مستعار وهو حينئذ من كبار المحررين فى جريدة البلاغ ! كما يرى العكس ماثلا فى صحف أخرى ، وقد خاصم مبارك المازنى فى المضمار السياسى ، وما اليه اتجه فى هذا المقال لأنى قصرته على النقاش الأدبى ، وهو الأبقى والأنفع !

لقد أخرج الدكتور زكى مبارك ديوانه الشعرى الأول ، ولم يكن ينتظر من العقاد وطه حسين أن يقولا فيه مايروق ، فلم يهده اليهما ، وأهداه إلى خليل مطران والمازنى ، وهما حسبه ، فالأول رائد التجديد الشعرى فى العالم العربى ، والثانى أحد النقاد الجهيرين فى الأدب بعامة والشعر بخاصة ، وكان مطران الأليف الودود عند حسن ظن

صاحبه فقال من قصيدة جيدة :

قرأت ديوانك لا أنثنى
عن موفق إلا إلى مونق
كأننى فى روضة تزدهى
بالمزهر الغضّ وبالمورق
أمعرض أنت عن الشعر يا
من شعره هذا ، فما تتقى
هل فى توقى غاية بعده
من مرتقى يبلغه المرتقى

أما الأستاذ المازنى فقد قرأ الديوان، وكان صادقا بينه وبين نفسه حين قال : «سرية الشعر الدكتور زكى مبارك التى تبدو لى هى حسن السبك ، وجوّدة الصياغة ، ولقد نسيت معانيه بعد طى الديوان ، ولم يعلق بنفسى منها أثر، ولم يستقر فى ذاكرتى طيف ، ولكن الدكتور زكى مبارك أديب كبير ، وبحاثة له آثاره المشهورة ، ودراساته المعروفة ، وعالم من كبار العلماء ، وله فى ذلك فضل غير منكور ، لايزيده أن يكون شاعرا ، ولاينقصه ألا يكون» .

فماذا قال المازنى ؟ لقد جرد صاحبه من الشاعرية ، وهو يقول له بصريح العبارة : إنك لم تخلق للشعر فأنت باحث عالم مؤلف دارس ، وفى هذا مايصرفك عن ميدان لست من أبطاله» ولم يسكت الدكتور بل رد مثبتا أصالته فى الشعر ردّ ردا رقيقا غير مهاجم كعادته مع من


العقاد


طه حسين

يختلف معهم فى الرأى ، وكان واسع الصدر ، نزيه القصد حين نقل عبارة المازنى هذه بين عبارات الثناء التى سبقت له ، فى خاتمة الجزء الثانى من النثر الفنى ، ولو سكت عنها ما أجبره أحد على تسطيرها ، ولكن الروح الأدبية الخالصة تتجلى فى هذا الصنيع !

أعظم أثر أدبى

ثم ظهر كتاب النثر الفنى بجزءيه الكبيرين ، وهو فى رأى الدكتور أحمد أمين أعظم أثر أدبى تركه الدكتور زكى مبارك ، وقد بادر المؤلف الكبير فأهدى الأستاذ المازنى كتابه القيم ، وفى رأيه أن المازنى سيكتب عنه بافاضة وامتاع ، لأن الكتاب عمل أدبى أجيز من السوربون ، إذ قدم اليها لنيل درجة الدكتوراه فنال التقدير دون بخس ، وأقيمت حفلات تكريمية لمبارك فى باريس والقاهرة عقب ظفره بالدرجة العلمية الفرنسية ، وفى ذلك كله مايغرى الأستاذ المازنى بقراءة الكتاب ، وسرعة الحديث





أحمد أمين



عبدالعزيز البشرى

عنه ، وقد اعترف قبل بأن المؤلف باحث موفق ودارس كبير ، وماجاء هذا الاعتراف المقرظ إلا بعد قراءة فاحصة لآثار الدكتور ، ولكن المازنى كتب عن النثر الفنى قصة لا مقالا، إذ ذكر أنه بعث الكتاب الى التجليد فطالت غيبته ، واضطر الى أن يسرع فى احضاره فانتقل من حارة الى زقاق إلى درب ، وكابد فى الطريق مشقات من قاذورات تراكمت أمامه ، وسيول من الماء تدفقت فوق طربوشه والمازنى من هنا يتحدث فى ميدانه الأصيل حين يعرض خطراته الذاتية ، ويتتبع هواجسه تتبعا شائقا يعرفه قراؤه المعجبون ، ولكن أين الحديث النقدى عن كتاب النثر الفنى وقيمته العلمية ؟ وأين رأيه الأدبى فيما انتهى اليه الدكتور مبارك من مقررات أكثرها جديد ، وأين رأيه فى أساليبه الجدلية ، وفى بعضها شدة فى الخصام وعنف فى الحوار ، لقد سكت المازنى عن ذلك كله ، ليتحدث عن خواطر إنسان أرسل كتابا الى التجليد ، فغاب عنه وبذل الجهد فى الحصول عليه ، ولم يكد يظهر مقال المازنى حتى تلقفه الدكتور طه حسين ساخرا متهكما من المؤلف لا من المازنى فكتب مقالا هازئا بمجلة «الرسالة»(١) تحت عنوان «النقد والطربوش وزجاج النافذة» أعاد فيه رحلة المازنى الى المجلد إعادة ساخرة ذات طول مقصود ، ليعطى انطباعا للقارىء بأن المازنى ضاق بالكتاب ضيقا شديدا ، وقد ألح عليه المؤلف أن يكتب فلم يستطع أن يعبر عن هذا الضيق ، ورأى أن يستتر فى نسج لقصة تدور حول تجليد الكُتَّاب ولا تتصل بموضوعه ، ثم ختم الدكتور طه حسين مقاله بقوله «ويل للكُتَّاب والمؤلفين من دعابات المازنى ومجونه، وويل للكتاب والمؤلفين من ألغاز المازنى ورموزه ، وويل للمازنى من طغيان خياله وجموحه» .

هجوم على طه حسين

والحق أن الدكتور مبارك قد تألم من مقال المازنى تألما صامتا ، فلم يعقب عليه بشىء ، إنما عقب على مقال الدكتور طه حسين مرة بعد مرة إذ ملئ بعبارات ساخبة تدل على مايكنه طه لزكى من بغض لم يستطع كتمانه ، فاهتبل فرصة هيأها له المازنى ليبرد من غليله ، ولطه

مع زكى نوادر وشجون من قبل ومن بعد.

أجل لطه مع زكى نوارد وشجون ، دفعت الأستاذ المازنى إلى أن يقف فى جانب زكى مبارك محاميا ، بل مهاجما طه فى خشونة تبعد عن الكياسة ، فقد عاد الدكتور طه حسين الى كلية الآداب بعد أن أبعد عنها ردحا من الزمن ليجد الدكتور زكى مبارك مدرسا بالكلية ، مدرسا بعقد موقوت يجدد أو يلغى ، ولزكى مبارك لسان يفند به آراء طه حسين فى قاعة المحاضرات ، وقد تعود أساتذة اللغة العربية أن ينوهوا بآراء طه ، ومنهم من يجعلها موضع التحليل والتعقيب فى تزكية خالصة لايتطرق إليها النقد ، فنقد زكى مبارك المتكرر لابد أن يجد مكانه المؤلم من نفس أستاذه ، وقد حان أن يتخلص منه حين انتهى موعد العقد ، ووجد أن يستشار رئيس قسم اللغة العربية طه حسين فى التجديد، هنا كشف الخصام عن وجهه الحاد ، إذ أصر الدكتور طه على إلغاء العقد ، ولم يكن للدكتور زكى مورد يرتزق منه إلا مكافآت ضئيلة تقدمها جريدة البلاغ له على أبعاد ، وهو يعتقد أن كلية الآداب مكانه الطبيعى ، وقد تسلح لها بدرجتين من درجات الدكتوراه لا بدرجة واحدة ، إذ نال الأولى من الجامعة المصرية لدراسة قدمها عن الغزالى حجة الإسلام ، ونال الثانية من جامعة السوربون بفرنسا لدراسة طوية مسهبة جيدة قدمها عن النثر الفنى فى القرن الرابع ، وفى هيئة التدريس بكلية الآداب حينئذ من لايحمل درجة الدكتوراه أصلا، وله مكانه البارز ، وموضعه الملحوظ ، فكيف يبعد مبارك عن مكان يستحقه عن جدارة لاتقبل الشك ؟ هذا ما أثار الدكتور مبارك فكتب فى مهاجمة طه حسين مقالات عاصفة لم تبق ولم تذر شيئا مما يجب أن يحرص عليه الزملاء ولسنا الآن بصدد هذه المقالات الخاصة لطه حسين إنما نشير إلى دور الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى حين وجد من الخطأ الفادح أن يجرأ الدكتور طه خسين على فصل مبارك من الجامعة ، ومهما تعددت الأسباب الخاصة بين الرجلين ، لأن الوجه المشرق للجامعة لايتحمل غضونا كئيبة تشوه ملامحه هذا التشويه ، لقد كتب الأستاذ المازنى مقالا حارا (٢) قال فيه مخاطبا صديقه الدكتور طه حسين :

« ماكدت ترجع الى الجامعة حتى صببت نقمتك على الدكتور زكى مبارك تلميذك القديم ، الذى كان من حقك أن

تفرح به ، ولكنك قطعت عيشه ، وحرمته وظيفته الصغيرة لأنك صرت ذا سلطان وقد كنت أصدق أنك تفعل كل شيء إلا هذا ، .... إنك إذن من أصحاب السلطان ياصاحبي ومن يملكون أن يقطعوا أرزاق العباد أو يصلوها فاست اليوم بالأديب الذي عرفته وأحببته وأجللته ، وإنما أنت رجل يدني ويقصي ويرزق ويحرم ويطعم العيال أو يجيعهم، ويضرب اليد التي ترتفع باللقمة إلى الفم فيطيرها ويوقعها في التراب ، لتلتقطها الكلاب والقطط ويأباها على أخيه الإنسان .

وإني لأحدث نفسي أحيانا بأني لو كنت أقول الشعر في هذه الأيام ارثيت طه حسين ، فإنه يخيل إليّ أنه قد مات طه الذي عرفته وأحببته وأكبرته ، وجاء غيره الذي أنكره».

نزل خطاب المازني بردا وسلاما على زكي مبارك ، واستشهد ببعض فقراته في كلمات متواصلة كتبها في خصام غريمه الكبير ، وأتيح لمبارك أن يكتب فيما بعد مقالات كثيرة يستشهد فيها بآراء المازني ويخصه بتقديره الجم ، والمازني كاتب صريح لم يقل غير مايعتقد ، ولو أن أديبا آخر غير زكي مبارك تعرض للفصل من الجامعة لهاجم المازني قرار الفصل ، وما اختلف الميزان

ثم جاء نوبة حديث مبارك عن كتب كبار الأدباء حين قررت في مسابقة التوجيهية وكان من بينهم المازني صاحب قصة إبراهيم الكاتب المقررة حينئذ على الطلاب ، فاتسع المجال للثناء على المؤلف ثناء مستطابا ، اذ تطرق زكي مبارك الى نشأته الأدبية وعمله المدرسي والصحافي ، وجهاده في دنيا السياسة والنثر والشعر والنقد ، بحيث ضاع الكلام عن الكتاب في حديث الكاتب الممتد ، وقد ألمع إلى تحرره السياسي إلماعا ذكيا فقال :(٣)

«المازني الذي عرفته رجل صادق إلى أبعد الحدود صادق في البغض صادق في الحب ، صادق في الجد وصادق في المزاح ، كان صادقا في تأييد الأحزاب التي أيدها بالقلم واللسان ، كان وفديا صادقا ، وهو يؤيد الوفد المصري ، وكان وطنيا صادقا وهو يؤيد الحزب الوطني وكذلك كان حاله مع الدستوريين والاتحاديين ولو بدا أن يعاون الشيطان لبلغ غاية الصدق في تأييد الشيطان» والعبارة الأخيرة من جمحات القلم حقا، لأن مثل المازني الصادق لا يبدو له أن يعاون الشيطان ، ولكن مبارك تعود أن يجمح بخياله ظنا منه أن هذه المبالغة الطافرة تؤيد الحقيقة المستترة وراءها ، والرجل فنان في شطحاته التي يألفها

القراء كثيرا .

غضب من المازنى

وهذا الصدق الذى أكده مبارك وكرره فى عبارات متتالية كان مبعث غضب الدكتور من المازنى حين سئل عنه فأجاب بما لايرضى الدكتور ، بل بما ظنه موضع استخفاف ، لقد سألت مجلة «آخر ساعة» الأستاذ المازنى عن جماعة من الأدباء من بينهم الدكتور زكى مبارك ، فقال عنه المازنى :

«لو أخلى زكى مبارك كتابته عن الحديث عن زكى مبارك لكان أحسن مما هو الآن» وهو نقد مهذب يدعو الدكتور الى التخلى عن كثرة أحاديثه عن جهوده الفكرية تاركا لغيره أن يتحدث عنها ، وكان على الدكتور أن يفسح صدره لهذا النقد الموجز البرىء ، ولكنه خط بمجلة الرسالة (٤) ثلاث صفحات طوال لعتاب المازنى ، وخاصة أن الاستاذ العقاد سبق أن أجاب بما يقارب رأى المازنى ، واجتماع المازنى مع العقاد فى رأى واحد يجعله مدعاة القبول والارتياح ، وقد سبق للدكتور طه حسين أن قال هذا القول ولكن مبارك لايرضى من المازنى أن يكون مع هذين الكبيرين وقد كشف سريرته الخافية

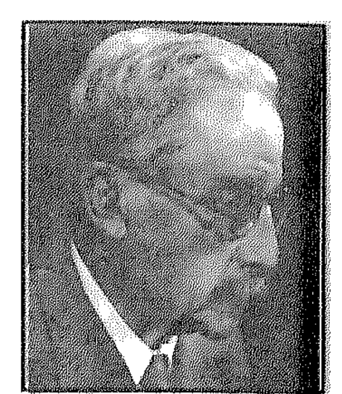

المازنى

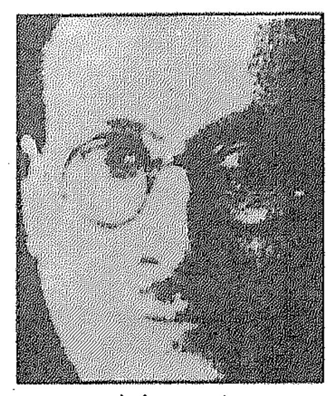

الرافعى

حين رد متوجعا(٥):

«لقد قال الدكتور طه حسين مرة : إن أكثر أدب زكى مبارك فى الحديث عن زكى مبارك ، فلما سئل الأستاذ العقاد عنى وجد هذه العبارة فى باله فأجاب ، ولما سئل الأستاذ المازنى وجدها فى باله فأجاب .. وأنا لا أبالى نقد الدكتور طه حسين لأنى نقدته بمائة مقال ومقالة ولا ابالى نقد الأستاذ العقاد إياى ، لأن بيننا أحقادا تنشر فى حين ، وتطوى فى أحايين ، إنما الخوف كله من نقدك ـ والخطاب للأستاذ المازنى ـ لإنك صديق حميم ، ولن أجد من يتهمك بالتحامل حتى أطمع فى أن يكذب الناس ما تقوله عنى ، يضاف إلى ذلك أنك مسموع الكلمة ، وأن الجمهور ، لايفطن إلى قدرتك على قلب الحقائق » .

ثم قال الدكتور مبارك : «وأنا بعد أسأل من يؤذيهم ثنائى على نفسى ، أسألهم متى يجاهدون فى الأدب كما أجاهد ؟ ومتى يعانون فى سبيل الأدب


خليل مطران


زكى مبارك

ما أعانى ؟

والحق أن كل أديب من حملة الأقلام قد ارتقى إلى القمة بجهد جاهد ، فطه والعقاد والمازنى لم يرزقوا الشهرة من فراغ ، ولكنهم لم يتحدثوا عن أنفسهم حديث زكى مبارك عن نفسه ، ولعل مما شغلهم عن حديثهم الخاص بهم ، أنهم رزقوا حواريين وأنصارا يتحدثون عنهم فى كل مناسبة ، ولم يتح لزكى مبارك أن يجمع حوله من يطنب فى تقريظه ، وأضيف الى ذلك أنهم كانوا ذوى كياسة لبقة ، تعلن وتضمر ، وتتغاضى وتجمح، وترى الغيب المستتر من خلال أسداله الكثيفة فتعمل له حسابا أى حساب ، وبذلك آمنوا كثيرا من العواصف الهوج، أما الدكتور المبارك فقد تخلى عن الحذر المترقب ، وسل قلمه سيفا يطعن به فى كل اتجاه ، وليست الحياة علما وأدبا فحسب ، ولكنها حذر وارتقاب.

على أن الأستاذ المازنى قد كان معتدلا فى رده بالنسبة الى رد الاستاذ العقاد حيث جاوز العقاد الحقيقة حين قال عن الدكتور مبارك : إنه أقل الكتاب شخصية فى حياته الكتابية ، وإن أسلوبه الكتابى معروض لتوقيع من يشاء! وهو قول جارح لايمثل الواقع ، فللدكتور شخصيته البارزة ، وأسلوبه المتميز ، يعرف به ، وان لم يوقع المقال باسمه ، فزكى مبارك ذو روحانية صافية فى أسلوبه النثرى ، وله وثبات فى كتابته العاطفية تنقله من عالم النثر الى عالم الشعر ، كما له عذوبة آسرة تقربه من القراء ، وليس لديه هذا الاستعلاء الفكرى المترفع الذى يحس أمامه القارىء باحتياج الى الصبر والاتئاد ، وماتخلى مبارك عن دسامة الفكر فى عرضه الشفاف ، ولكنه يضيئها ببريق يلفت الأذهان ، ولاتزال مؤلفاته مصداقا لما نؤكده عن أسلوبه الرقيق .

(١) الرسالة – العدد ٣٨ – ١٩٣٤/٣/٢٦ م

(٢) البلاغ – ١٩٣٥/١٢/٣١ م

(٣) الرسالة – العدد ٤٣٦ – ١٩٤١/١١/١٠ م

(٤) الرسالة – العدد ٥٢٥ – ١٩٤٣/٧/٢٦ م

(٥) الرسالة – العدد ٥٢٥ – ١٩٤٣/٧/٢٦ م

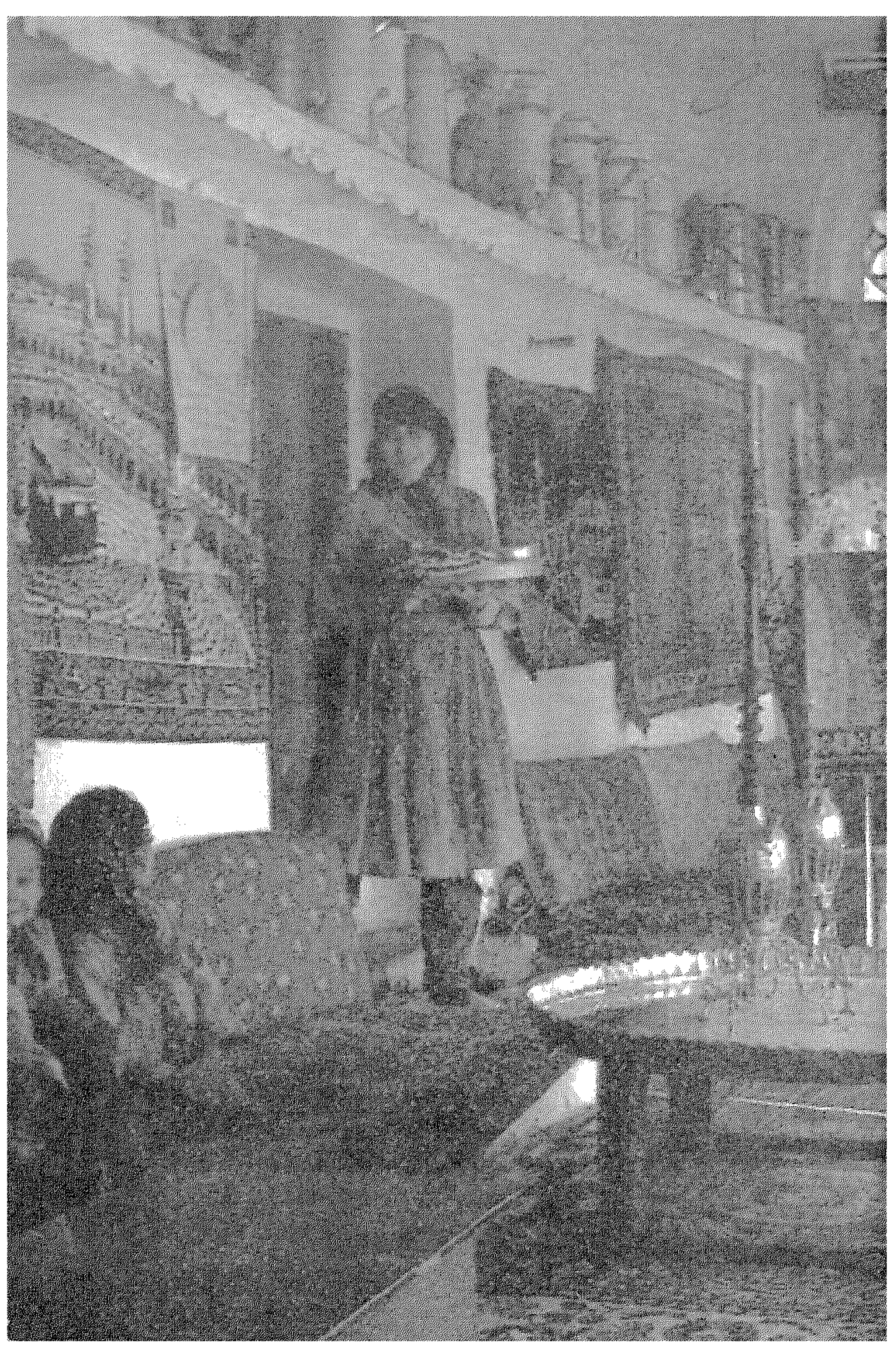
لابد من صنعاء وإن طال السفر

بقلم: أمين يسرى

"ليس لى فضل فى هذه الرواية سوى أنى نقلتها مع بعض التصرف عن صاحبها الأستاذ محمد عبدالله الفسيل أحد أحرار اليمن .

.... كنت شريدا فى عدن . وكنت حينذاك لا أجد من الأكل إلا الكفاف .. وكنت أمشى على قدمى من «عدن» إلى «التواهى» مشيا إذا اضطررت لذلك. وكنت أبحث عن أى عمل فلا أجد من يقبلنى خوفا من الإمام .. حتى مدير مدرسة بازرعة الفلسطينى رفض أن يقبلنى مدرس صبيان فى مدرسته بعد أن رفض مدير معارف عدن قبولى فى مدرسة حكومية .

كان الشعور بالهوان يسحقنا فى حياة التشرد سحقا معنويا وماديا أشد من معاناة عذاب السجن ."



وعقب قيام ثورة الدستور عام ١٩٤٨ قررت العودة مع عدد من أحرار اليمن إلى صنعاء . وكان يقودنا الأستاذ أحمد نعمان.

وعندما اقتربنا من مدينة ذمار كانت الدلائل تشير إلى اننا سنقع أسرى فى أيدى العسكر الذين قاموا بانقلاب لصالح الطاغية أحمد واستولوا على السلطة فى ذمار. وهذا ماحدث بالفعل ... وقعنا أسرى وجرونا فى القيود إلى السجن .

وكانت حكومة الدستور لاتزال قائمة فى صنعاء . وبقينا أياما فى السجن والآمال تراودنا فى وصول النجدة التى تنقذنا مما وقعنا فيه. لكن الآمال تبددت فقد سقطت حكومة الدستور فى صنعاء ووقع جميع أحرار اليمن فى قبضة الإمام أحمد .

وجاء السجانون يأخذوننا واحدا إثر واحد ويضعون مجموعة منا فى السلاسل والأغلال . ويضعون أيدى بعضنا فى «المقلقة» . وكنت لاأزال قويا متماسكا. ولكن بعد أن أصبحت يداى فى «المغلقة» أردت استخدامها فى أى حركة فوجدتنى عاجزا تماما. وهنا شعرت بالانهيار . ولم يعد فى نفسى أى أمل، ولم أعد قادرا على التفكير ولا أتذكر أى شىء . نسيت أصدقائى الذين كنت أتمنى أن أراهم، ونسيت إخوانى الذين أصبح بعضهم فى الأغلال وأصبح آخرون فى المغالق.. ونسيت طموحاتى فى الذهاب إلى مصر للدراسة فى معاهدها... نسيت كل شىء .. لكنى فجأة تذكرت أمى .. وضحكت من نفسى وعلى نفسى وتبدد الخوف وزال عنى حال الانهيار الذى أصابنى . الآن لن أخاف من أى شىء وسأواجه كل شىء بشجاعة وتحد وكبرياء.. ما أشد ضعف الإنسان عندما يفقد ارادة التحدى .. وما أعظم قوة الإنسان عندما يملك ارادته .

وتذكرت السكاكين والشوك والملاعق التى اشتريتها من عدن لاهديها لأمى.. أمى العظيمة التى لم تعرف فى حياتها ملعقة أو سكينا أو شوكة .. كانت طوال حياتها تأكل بأصابع يدها.. فلماذا فكرت أن أقدم لها هذه الهدية الغريبة ..؟!

وضحكت مقهقها عندما سألت نفسى : ترى أين سكاكينى وملاعقى وشوكى الآن؟ هل استولى عليها «عامل» ذمار أو باعها العسكرى الذى استولى عليها فى السوق ؟

● لحن الموت

ضحكت من الأعماق وأنا أفكر فى هذا وشعرت انى عدت عملاقا. ولكن ما هى إلا ساعة من الزمن حتى سمعنا موسيقى الجيش تعزف لحنا تركيا قديما لانعرف ما اسمه ولا المناسبة التى لحن بسببها ولكنا سميناه «لحن الموت». فما ان توقفت الموسيقى حتى ظهر مدير السجن يبشرنا بأن المجزرة قد بدأت وبأن عبدالله الوزير وزيد الموشكى قد قطع الجلاد رأسيهما وعلقت معهما الجثث فى ميدان «حوره» .

وفى اليوم التالى قبل صلاة الجمعة عادت الموسيقى تردد لحن الموت وظهر السجان ينادى باسماء مجموعة أخرى واستمر الحال هكذا أربعة أيام، وخيم السكون فى بؤرة السجن .. الكل ينتظر

مجيء السجان ليجرره إلى مجزرة «حوره» واختلط لحن الموت بصوت السجان ينادى أسماء من قرر الطاغية ذبحهم. كان الصوت مبحوحا كأنما تجمع فيه فحيح ملايين الأفاعي وهو ينادى بخروج قافلة جديدة إلى ميدان الشهادة .

لكنى رغم ذلك كنت أفكر فى أمى وكان هذا يجعلنى رابط الجأش متين الأعصاب .

كانت أمى ـ كأى أم ـ تتوسم فى ولدها النجابة وتحلم بأن يكون فى المستقبل رجلا عظيما يوفر لها أسباب السعادة، ولكنى لم أحقق لها هذا الحلم فقد كان قدرى أن أكون حرا أصارع الطغيان وان اسجن واتشرد ولكن تلك الأم المؤمنة الصابرة ظلت برغم كل ذلك تتشبث بحلمها فى مستقبل ابنها بعناد مستميت .

كانت تسمع فى مجالس النساء من يلعن «الدستوريين» البغاة.. وأحيانا تسمع سؤالا خبيثا من امرأة جاهلة : «صحيح يا مريم أن ابنك فى الحبس مع الدستوريين؟!!»... وتجيب الأم بتحد وكبرياء : «صحيح .. ولكن ابنى سيعود إلى رجلا كبيرا» .

وعندما تعود إلى منزلها تبكى وتتصورنى أمامها وتسألنى فى استنكار وإشفاق : «لماذا «دسترت» يا محمد .. هل انت دستورى كما تقول نساء الجيران ؟؟ لماذا تذلنى أمامهن ؟؟.. قل انك غير دستورى... كن أى شيء إلا هذا الذى يسمونه دستورى !! قلبى يحدثنى بأنك غير «دستورى» .. لاشك فى ذلك . انك لاتعرف ان كلمة دستورى حين اسمعها من جاراتى تعنى سكينا حادا ينغرس فى قلبى ...» .

وحدثت ظروف نقلت من بقى منا على قيد الحياة، وأنا معهم، من سجن نافع الرهيب إلى سجن القاهرة العتيد فى حجة. وكانت نقلة من الأسوأ إلى الأقل سوءا .. استطعنا فيها الحصول على كتب فى العلوم وفنون شتى .. والحصول ـ وهو الأهم ـ على بعض الصحف والمجلات المصرية واستطعنا عن طريقها أن نعرف الكثير مما يجرى فى دنيا اليمن وفى دنيا العالم الواسعة .

ويوما ومن خلال ثقب صغير فى جدار سجن حجة رأينا ورقة صغيرة تتدلى، وبصعوبة والمغلقة فى يدى والسلاسل فى رجلى وصلت إلى الثقب وأخذت الورقة وقرأت مافيها وإذا بخبر قيام الثورة فى مصر بقيادة اللواء محمد نجيب ومحاصرة قصر عابدين وطرد الملك فاروق خارج أرض الكنانة ...

ومرة أخرى تذكرت أمى. فقيام الثورة فى مصر وطرد الملك انما كان يعنى ان باب النصر قد انفتح على مصراعيه وأن باب هذا السجن الرهيب سوف ينفتح لننطلق أحرارا ونعود إلى بيوتنا وأعود إلى أمى .

● لحظة اللقاء

ومرت عشر سنوات وتفجرت ثورة ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢ وكنت أعيشها فى الصميم. وفى اليوم الثالث للثورة وصلت إلى صنعاء إلى بيت أمى وكانت لحظة لن أنساها ماحييت. كانت أمى واقفة تنتظر. وتخيلت أنها كانت واقفة هكذا منذ عشرات السنين

تنتظر هذه اللحظة . واندفعت أضمها إلى صدرى بلهفة تجمع فيها كل ما فى القلب الإنسانى من حب وحنان. وتركتنى أضمها إلى صدرى دون أن تتحرك. ثم احتضنت رأسى بكفيها الحانيتين وركزت عينيها فى عينى وكفاها تتحسسان وجهى بحنان وكأنها تريد أن تتأكد من أنها تعيش لحظة اللقاء فى اليقظة لا فى الحلم. وانهمرت دموع صامتة من عينيها ثم قالت : «كنت متيقنة اننى كنت سأراك قبل أن أموت» ثم قالت عدنى أن تعيش معى .. انى أخاف أن تأخذك الثورة منى مرة أخرى وقلت لها : لاتخافى .. الثورة ستعيش معنا جميعا . ان عهد «الدستور» قد بدأ وسيبقى إلى الأبد فكل من فى اليمن اليوم «دستورى» أما ابنى فسيكون دستوريا ابن دستورى. لقد كان الطريق طويلا يا أماه .. من عدن إلى ذمار .. إلى سجن يافع إلى سجن حجة .. ولكننا اليوم عدنا فلابد من صنعاء الحرة وان طال السفر ....

(٣)

● لابد من صنعاء

وإن طال السفر

كان هذا الدبلوماسى البريطانى مولعا بالسفر والتجوال فى أنحاء اليمن . ويوما تشجعت وحزمت أمرى على أن أصاحبه فى واحدة من هذه الرحلات، واتفقنا على أن نلتقى فى مدينة تعز على أن نعود منها معا إلى صنعاء ولكن عبر طريق مختلف يمر بمحاذاة الحدود بين الشمال والجنوب «فلم تكن الوحدة قد تحققت بعد» حتى نصل إلى مأرب ومنها نتجه إلى صنعاء .

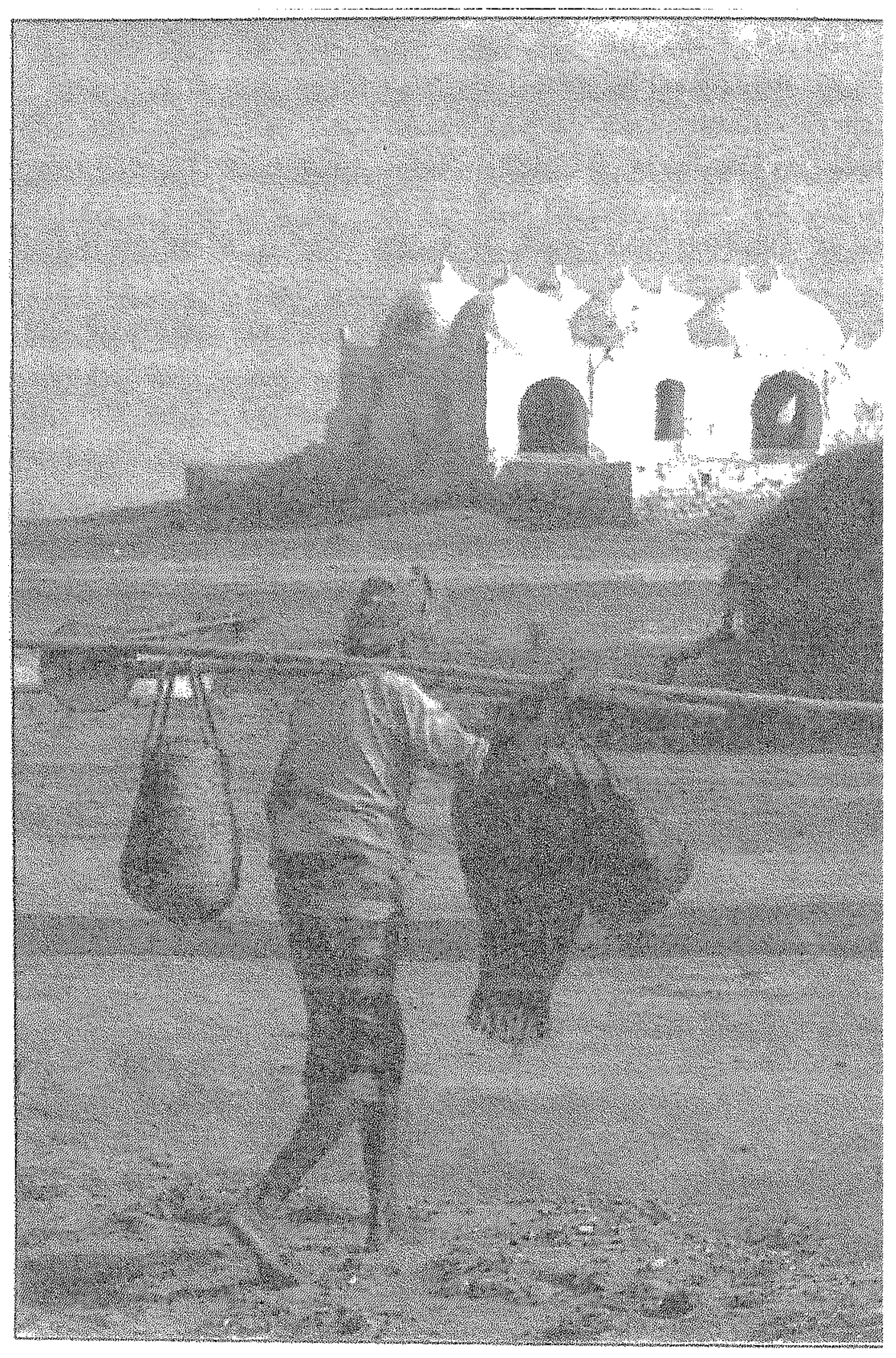
وصلت إلى تعز قبله بيومين . قمت خلالهما مع زوجتى بزيارة مدينة «اب» حيث سلكنا طريقا صاعدا واخترقنا السحاب إلى أن وصلنا إلى قمة الجبل. ورأينا الشلالات بمياهها الدافقة تروى الزراعة وأشجار الفاكهة حتى تخيلت نفسى مرة أخرى فى النرويج .

فلما عدنا إلى تعز أمضيت اليوم مع هذا البريطانى وزوجته وابنتيه. وبدأنا نستعد لرحلة العودة التى لا أعرف لماذا اختار لبدئها ساعة الغروب. وانطلقنا كل بسيارته. هو إلى الامام وأنا خلفه أتبعه. وفى المساء بدأ المطر ينهمر بشدة . وكانت جهة عملى قد خصصت لمن سبقنى سيارة مرسيدس لاتصلح أبدا السير فى طرق اليمن، بينما حكومته خصصت له سيارة لاندروفر تتناسب تماما مع الطرق فى الجبال صعودا وهبوطا .

ولعله شعر بمتاعبى فتوقف فلما تحقق من حالى وصعوبة السير فى هذا الجو الممطر قال انه يرى على مقربة منا فى القرية التى أمامنا منزلا مضيئا. واقترح أن نتوجه إليه وان نسأل صاحبه المبيت عنده. ثم نستأنف رحلتنا فى الصباح. وباعتباره قائد الرحلة فقد سمعت وأطعت. وقفنا أمام المنزل وتولى هو مهمة طرق الباب . فخرج الينا صاحب البيت فتحدث اليه البريطانى بالعربية بلكنة يمنية وعرفه بنفسه وان فى صحبته شخصى الضعيف. فرحب الرجل بنا ودعانا إلى الدخول .

اتجهت السيدات إلى الطابق العلوى بينما بقى الرجال فى الطابق الأول . أما

الصيد إحدى المهن الرئيسية للمواطن اليمنى



ماحدث فى الطابق الثانى فيستحق أن يروى .

رأت زوجة البريطانى عرفانا بجميل استضافتنا ان تطلب إلى بنتيها تقديم رقصة اسكتلندية، لكنهما كانتا فى حاجة إلى موسيقى، فقالت زوجتى ان فى سيارتنا أشرطة كاسيت ولكن جميعها لسيدة الطرب أم كلثوم وهنا فرحت سيدة البيت اليمنية وطلبت احضار شريط «الليلة عيد» فهى تهوى سماعها. وكانت المرة الأولى التى شاهدت فيها السيدات رقصة اسكتلندية تؤدى على أنغام موسيقى شرقية . وفات الرجال فى الطابق الأول التمتع برؤية هذا الحدث !!

وفى الصباح وبعد أن نعمنا بكرم ضيافة هذه الأسرة اليمنية انطلقنا لاستكمال رحلتنا .

وكان البريطانى يتوقف بين الحين والآخر، ويخرج من سيارته حاملا خريطة ويتأمل المكان الذى توقفنا فيه ثم يتحرك، ولم أفهم سر هذا إلى أن وقفنا فى موقع وطال الوقوف عن المألوف فنزلت من السيارة أستطلع الأمر .

رأيت البريطانى يتفحص المكان وينظر إلى الخريطة ثم يعود إلى تفحص المكان جيئة وذهابا، فسألته عن الأمر فقال : أنها المرة التاسعة التى يمر فيها بهذا المكان، وقال انه سجل على الخريطة ان فى هذا الموقع أربع شجرات للقات وعلى مسافة متر منها بئر . ولكنه يلحظ الآن وجود نخلة . وكيف انه لم يتبين ذلك من قبل... واعتبر ان الأمر خطير، ثم ذهب إلى سيارته وأخذ منها شريطا لقياس المسافة بين البئر والنخلة فوجدها خمسة عشر مترا، فدون ذلك على الخريطة .

سألته عن أهمية مايفعله، قال : انه يظن ان الحدود الفاصلة بين الشمال والجنوب فى هذه المنطقة وهى بعيدة أو ربما تكون غير موجودة فإذا حدث خلاف يوما بين البلدين فإن الوثائق البريطانية، ومنها ستكون هذه الخريطة، سوف تساعد فى وضع حد للخلاف !! وبذلك تكون بريطانيا قد أسدت للعروبة خدمة عظيمة !!

وعلقت ساخرا : بل هى فرصة الآن لا يجب أن تفوت بريطانيا... فإذا كانت هذه المنطقة لايعرف ان كانت تخص الشمال أم الجنوب فهى أرض بلا صاحب، وهنا عليكم كعادتكم انتهاز هذه الفرصة ، وما عليك إلا أن تخلع العلم الذى يرفرف على سيارتك وتقوم بغرسه هنا إلى جانب النخلة وتعلنها مستعمرة بريطانية وتحت الحماية حتى يظهر لها صاحب !!

وابتلع الانجليزى بالبرود المشهور كلامى، وانطلقت السيارات، ورويت لزوجتى الحكاية، وقلت لها العيب ليس فى الاستعمار الذى كنا ونحن تلاميذ فى المدارس نهتف بسقوطه ...... العيب فينا ...

ووصلنا إلى مأرب قرب المساء ، فقررنا المبيت فى الفندق على ان نستأنف رحلتنا فى الصباح .

لم نغادر الفندق قبل الظهيرة فقد انهكتنى الرحلة، كما ان الإقامة فى الفندق وفى المنطقة المحيطة به كانت أكثر من ممتعة .

قطعنا المسافة من مأرب إلى صنعاء

فى حوالى أربع ساعات . وكان الظلام قد حل. فرأيت على البعد أنوار صنعاء. فلما وصلنا إلى مشارفها توقف البريطانى وترجل من سيارته وقال :

تستطيع أن تسلك هذا الطريق - وأشار إليه - حتى تصل إلى شارع الزبيرى وبعدها سيكون سهلا أن تجد شارع جمال .. جمال فقط فقد نسى الناس عبدالناصر...! أما أنا فسوف أسلك الطريق الثانى الذى على اليسار فهو الأقرب إلى مسكنى. «آه يا انجليز .. واحدة بواحدة .. والحرب سجال..» واستطرد : ربما كانت الرحلة شاقة ولعلك تنفست الصعداء بسلامة الوصول . ان هذا يؤكد القول المشهور : لابد من صنعاء وان طال السفر ....

(٣)

● لابد من صنعاء وإن طـــال السفر

عرفتها عندما كنت أمر بظروف صعبة، خاصة وعامة. وربما كان هذا واحدا من الأسباب التى عمقت مشاعرى نحوها .

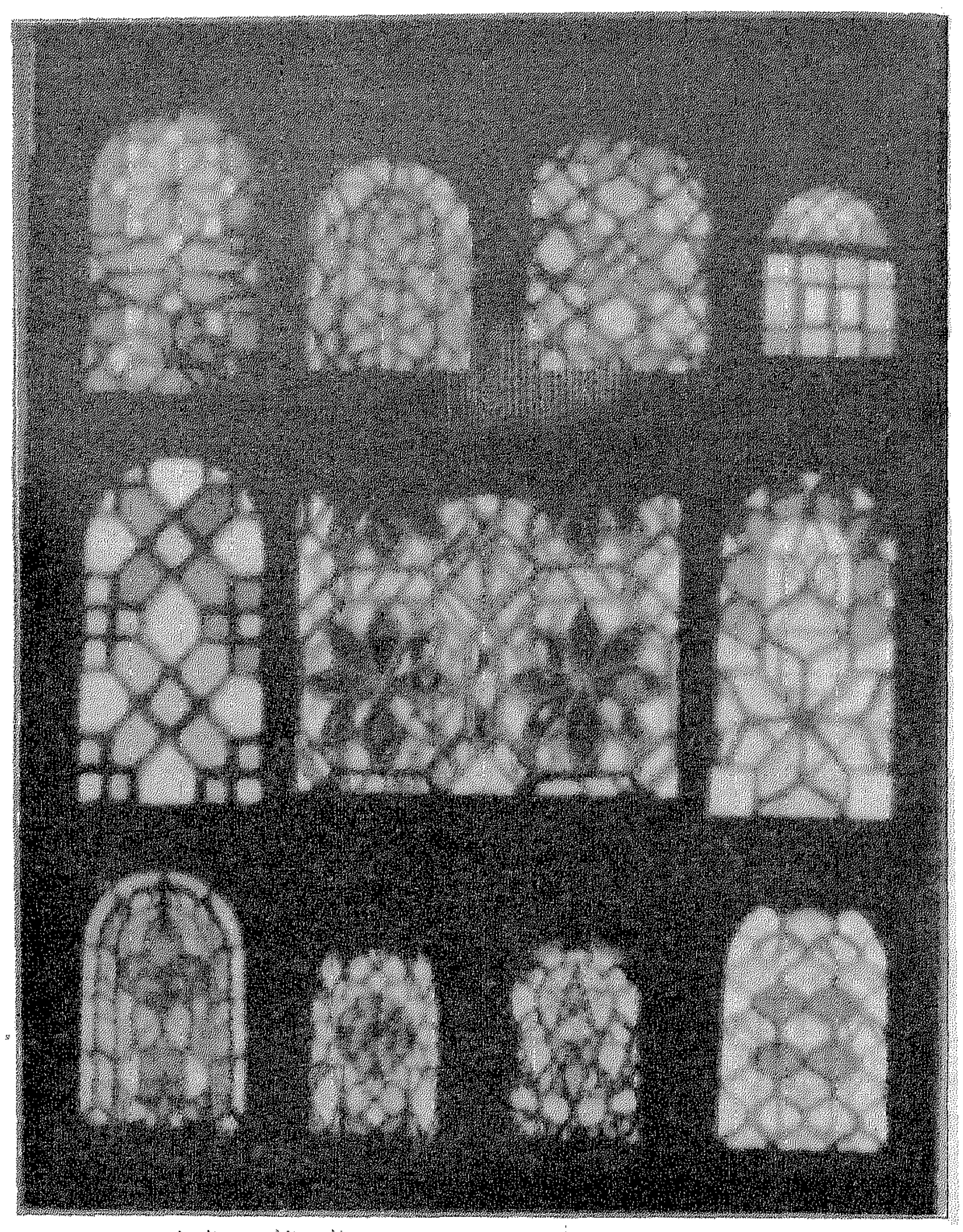
عندما اختارونى للعمل فى صنعاء ظننت ان اختيارهم هذا مقصود وانهم اختاروا الرجل المناسب فى المكان المناسب. وانهم استهدفوا أن تعود العلاقات بين البلدين إلى ما كانت عليه. فتعود مصر إلى اليمن ويعود اليمن لمصر. وبقيت على هذا الوهم سنتين. إلى أن بدأت اكتشف اننى أقوم بدور جورج أبيض أو يوسف وهبى على المسرح بينما الجمهور غير مبال تماما فقد كان يتوقع أن يستمتع برؤية وتمثيل بطل من أبطال الكوميديا كعادل إمام !!.. لدرجة اننى فيما بعد عندما صارحتهم بما أشعر به واننى كمن يؤذن فى مالطا اعتبروا أن هذه هى رغبتى فى الانتقال إليها فاستجابوا ووجدت نفسى منقولا إلى فالتا .. العيب فينا وليس فيهم... أما ظروفى الخاصة فقد كانت صعبة هى الأخرى . فقد فقدت ابنى الأكبر هشام إثر مرض عضال. وكانت صنعاء لارتفاعها عن مستوى البحر قرابة ٤٥٠٠ متر هى آخر بلد يصلح صحيا لإقامته فيها .

وليس فى صنعاء مكان واحد يمكن أن تذهب إليه للتسرية عن النفس. فليس بها سوى دار سينما واحدة. وليس بها حدائق أو متنزهات. وليس أمام من يبتغى الراحة سوى السفر إما إلى جدة أو إلى جيبوتى .

وكنت أحب عملى وأتفانى - ومازلت - فى أدائه. لكنى أيضا كنت أشعر أحيانا انى انغمس فى العمل بديلا عن الفراغ .

فى هذه الظروف عرفتها. وكان لقائى بها مصادفة. فقد كان لى صديق من رجال الأعمال. ويوما اتهمنى بالتقصير انى لم أذهب لمشاهدة الانجاز الذى حققه أبناء بلدى فى بيت أسرته الواقع فى صنعاء القديمة. فالبيت شيد من ثلاثمائة عام أو أكثر. وكان مهجورا. فاقترح نفر من بسطاء المصريين الذين يجدون فى البحث عن عمل فى اليمن ان يحولوا هذا البيت إلى فندق.... وكانت الفكرة «مجنونة» ولكن ماتحقق فاق كل التوقعات. فقد أصبح مقصد السياح . يفضلونه على شيراتون وفندق سبأ الفخم .

استخدام الرسوم المختلفة يعتبر أحد ركائز الفن المعمارى اليمنى



الزجاج المعشق من أبرز ملامح جماليات الفن الشعبى اليمنى

ويوما قررت رفع هذا العتب فارتديت الجلباب وفوقه الجاكيت كما يفعل اليمنيون اليوم وذهبت إلى هناك. وسط مجموعة تشكل أحلى صورة لوحدة الشعب العربي. هى مغربية. وكان يجلس إلى جانبها سيد يعزف على العود وهو مصرى ضرير يعمل بجمعية النور والأمل وقد أتى إلى اليمن أصلا مصاحبا لزوجته المدرسة. وكان هناك أيضا بشير السودانى والأستاذ كوثرانى اللبنانى ومحمد زياد الليبى. بينما كان حسن السورى يتولى شواء اللحم واعداد الطعام .

كانت تتصرف ببراءة الأطفال وشعرت اننى أمام تلميذة فى الصف الأول الثانوى ليس فى تصرفاتها أى خبث ولا اصطناع. واستمتعت بغنائها وهى تغنى أغنية شادية «التليفون» والتى تصف حالها كمراهقة تتمنى سماع صوت حبيبها الذى هجرها عبر الأثير. فما ان يرد حتى تغلق السماعة. ثم تعود إلى طلبه من جديد .

كما استمتعت بغنائها لأغنية عبدالوهاب «من غير ليه ..» وكانت قد ظهرت حديثا واستقطبت الإعجاب .

أصبح هذا المكان هو مكانى المفضل لوجودها فيه ووسط هؤلاء الذين أصبحوا من الأصحاب لى. ولم تتغير علاقتى بها وبهم حتى بعد أن عرفوا موقعى الوظيفى. وهذا مازاد من توثق العلاقة بيننا .

كنت معجبا بها. ولكن كان هناك ألف سبب وسبب يحول دون تطور هذه العلاقة وتنميتها. ووضعت هذه العلاقة فى إطار محدد لاتتعداه. ان أكون كمن يعجب بممثلة ما فيتردد على السينما المرة تلو المرة لمشاهدة أفلامها. يراها بعينه وقلبه. ولكنها تظل مجرد خيال يتحرك على شاشة السينما لايستطيع الاقتراب منه أو التعامل معه إنسانيا وجها لوجه .

ومضت الأيام الحلوة سريعا كالعادة. وجاء يوم رحيلى عن صنعاء. ولن أنسى هذا اليوم فقد كنت كالطفل الذى ينتزعونه من أحضان أمه. قسرا وبالغصب عنه ...

ومضت سنتان أو أكثر قبل أن التقى بها من جديد. وهذه المرة فى القاهرة. ولحظة أن رأيتها كدت لا أعرفها. فقد وجدت نفسى أمام عائشة أخرى. لا ترتدى «الجينز» الذى تعودت أن أراها تلبسه بل ترتدى ملابس مستوردة أنيقة وقد صبغت وجهها بالمساحيق وأظافرها بالألوان ...

ـ كيف حالك ياعائشة...

ـ لم أعد عائشة ...

ـ بل انت كما انت دائما .

وضحكت ضحكة كلها سخرية كانت تعبر عن مشاعرى ومشاعرها. لقد تغيرت فعلا ولم تعد عائشة التى عرفتها فى صنعاء ..

عرفت منها انها تركت اليمن وذهبت إلى الخليج ـ البحرين ـ حيث عملت مضيفة على احدى شركات الطيران . وحكت لى عن متاعبها وانها جاءت بحثا عن عمل فى القاهرة .

ـ ماذا تطلبين للشراب يا عائشة .

ـ أجابت بلهجة واثقة : ويسكى ...

ـ ويسكى ؟! وانت التى رأيتك مرة فاقدة الوعى بعد شرب بضع قطرات منه عندما أعطوك إياه على سبيل الدعابة .

ـ اسمع .. عندما كنت فى البحرين

كنت كلما استيقظت أتوجه إلى المطبخ لا لكى أعد لنفسى فنجان شاى بل لاحضار زجاجة وابدأ فى احتسائها ولا أغادر المنزل إلى العمل قبل أن انتهى من آخر قطرة فيها ..

ـ ولا تشعرين بالدوار .

ـ ابدا .. ألم أقل لك انى لم أعد عائشة ....

كان هذا اللقاء آخر عهدى بها . فيوما اتصلت بى تليفونيا وقالت انها ستغادر فى ذات اليوم إلى «أبوظبى» .

ومضت الأيام إلى أن كنت فى باريس لبعض شأنى الخاص، وفى الشانزليزيه التقيت بالأستاذ كوثرانى بعد طول فراق، وتبادلنا الأحضان بشوق بالغ، وتحدثنا ونحن وقوف طويلا، وكان لابد أن يتطرق الحديث إلى أخبار عائشة وسألته عنها. لكنه أشاح بوجهه كأنه لايريد الحديث... لكنه قال وهو مطاطيء الرأس حزينا انها ذهبت إلى الامارات وعاشت فيها. لكنها يوما تمردت على حياتها. فقد ضاقت بالرغبات فيها تحوم حولها كلما عرفوا انها مغربية. كأنما كتب على بنات المغرب أن يكن منالا سهلا، وضاقت بحياتها. فقررت العودة إلى اليمن، ربما تستطيع هناك أن تتطهر وان تعود عائشة. وكانت الوحدة قد تمت بين الشمال والجنوب، وعندما قررت السفر كانت غيوم الحرب قد بدأت فى الافق، لكن ذلك لم يبدل من عزمها ولا غير من مقصدها. ولاحت لها الفرصة عندما وجدت مجموعة من الصحفيين الهولنديين تزمع السفر هى الأخرى إلى اليمن ولكن بالطريق البرى عن طريق سلطنة عمان فقررت ان تصاحبهم. وقد عرف من السفارة الهولندية فى صنعاء فيما بعد ماجرى لها. ففى موقع ما على الحدود السابقة بين الشمال والجنوب وجدت المجموعة الصحفية ومعهم عائشة أنفسهم وسط قتال ضار، وأصاب سيارتهم صاروخ ... وتوقف الأستاذ كوثرانى عن حديثه لبضع دقائق، وبعد ان استعاد نفسه قال انه عرف الموقع وحدده بدقة وذهب إلى هناك، ووجد أربع شجرات القات وإلى جانبها بئر، وعلى بعد خمسة عشر مترا وجد نخلة وبجانبها بضع أحجار وفهم انها دفنت فى هذا المكان ، وقرأ، وهو المسيحى، على روحها الفاتحة .

ولست أعرف لماذا طغى شعورى العربى فوق مشاعر الحزن . وقلت لنفسى خاب فالكم يا انجلين. هذا هو ذات الموقع الذى ظنه زميلى الدبلوماسى البريطانى انه بلا صاحب. الأرض باتت بالتأكيد عربية فلنا فيها قبر لفتاة مغربية، ورحت فى غيبوبة وفقدت الوعى إلى أن سمعت صوتا آتيا من بعيد.. صوت الأستاذ كوثرانى وهو يقول : أستاذ .. أستاذ .. لابد أن أرحل الآن.. فموعد الطائرة قد اقترب . سوف أسافر إلى لبنان ثم إلى الامارات ثم إلى مسقط ومنها إلى اليمن.. لابد من صنعاء وان طال السفر .... ولست أعرف ان كنت قد مددت يدى له بالتحية مودعا أم لا .. فقد بقيت لفترة غائبا عن الوعى .. واردد بشجن وحزن وشوق :

لابد من صنعاء وان طال السفر ..
لابد من صنعاء وان طال السفر ..
لابد من صنعاء وان طال السفر ..



قصة قصيرة

أشجار التوت

بقلم : يوسف رخا ● بريشة : سميحة حسنين

■ كان عليَّ أن أذهب فى نحو العاشرة تقريبا لا أذكر على وجه الدقة . أردت أن أصل فى الموعد وكنت أتعجل الذهاب . كان المكان قد بدأ يخلو بالتدريج من البشر ، نسمة الهواء أصبحت باردة إلى حد بعيد . أشعر أن جبهتى تتجمد عندما أواجهها وأنظر الى شجرة التوت العجوز وهى تتمايل . كلما تهتز أتصور ريحا عاتية تأتى فجأة دون مقدمات وتقتلعها . أرى الأغصان تتطاير فى الهواء رغم ضخامتها ، ثم تسقط على الأرض وتتفتت تحدث ضجيجا عندما تصطدم بالأسفلت المغبر . هذه الليلة كان لون السماء قد ازداد عمقا ـ أو هكذا تخيلت ـ وبدت خالية تماما من النجوم . عندما انطفأت الأنوار فيما بعد بدت الشجرة فى الضوء الفضى المنبعث من الهلال الصغير وهى تلمع وتتمايل بسرعة كأنما تزداد فى كل لحظة . ازدادت رغبتى فى الذهاب عندما رأيتها تتمايل . منذ زمن طويل والشجرة على ماهى عليه تيبست أغصانها ولم تعد تورق .عندما يسقط عليها ضوء النهار يبدو الخشب الأبيض قبيحا أسفل القشرة الداكنة . تصنع مع واجهة البناء الصفراء لوحة غريبة.

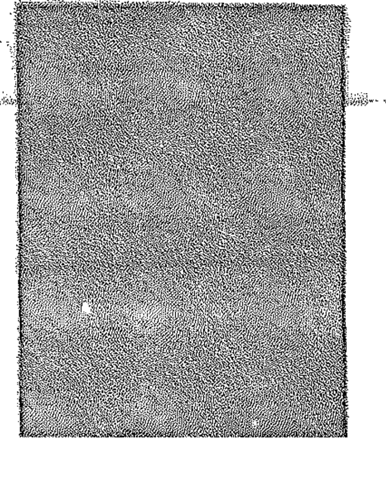
ترتبط فى ذهنى بأبى والبحر . كانت هناك شجرة مثلها أمام البيت القديم . ظلت بين الموت والحياة حتى رحلت .فى ليالى الشتاء تتمايل هى الأخرى مع الريح وتحدث صوتا يشبه الخشخشة . كنا نسكن الى جوار الشاطىء ، وعندما تهتز الشجرة يختلط صوتها بهدير البحر الذى يأتى دون توقف من بعيد . كنت أكره صوت البحر فى الشتاء اسمعه فى الخلفية عندما يحدثنى أبى وأرى الشجرة تتمايل من خلال زجاج الشباك . كان يبدو عجوزا جدا عندما يحدثنى . تملأ وجهه الغضون وشعره الأبيض متناثر حول رأسه . أحيانا تبدو عيناه كأنما فى محجر عميق . عندما يخبرنى بأنه يريد أن يموت أتصور دمعتين دقيقتين على خده ثم أبحث عنهما دون جدوى . كنت انظر الى شجرة التوت هكذا واتذكر وجه أبى فى ضوء الصالة الضعيف . كان أثاث البيت قديما وبين القطعة والأخرى مساحات تبدو هائلة من الأرض

المتسخة. أبى يجلس الى جوار الشباك فى الركن ، يسقط ضوء المصباح على الأرض الى جواره ولا يطول وجهه يبدو وجهه داكنا أمام الحائط.

هذه الليلة كنت أتعجل الوصول وأتباطأ رغم ذلك فى السير ، أتوقف كل بضعة أمتار واستدير حتى أطيل النظر الى الشجرة يزعجنى أنها معلقة بين الموت والحياة بلا نهاية أذكر اننى أخبرت أبى باننى أريد اقتلاع الشجرة . نظر الىّ ووجهه خال من أى تعبير عندما يتكلم يبدو أنه يبذل جهدا كبيرا فى البحث عن كلمات لها معنى . قال أنها ملك الحكومة وأننى سأحاكم إن فعلت . أكاد أرى وجهه ما أزال وهو يشعل سيجارة ثانية بعد أن يطفىء الأولى - دون أى اكتراث - على الأرض . لابد اننى غضبت وربما صحت فى وجهه باننى لا أطيق ان أبقى هكذا الى جوار شجرة فقدت الصلة بالأرض ولم تمت . قال وهو ينظر اليها فى هدوء " لا أريدها أن تموت . لم أعد أذكر ما حدث فيما بعد . ربما اشتريت فأسا من بائع عجوز ربما حاولت بالفعل أن اقتلعها لا أدرى لكنها بالتأكيد ظلت هناك أمام البيت . لم تسقط ولم يقتلعها شىء . فى الشتاء كان صوتها يختلط بهدير البحر المقيت.

بعد أن ابتعدت عن الشجرة فى تلك الليلة أصبحت تبدو فى ضوء القمر مثل جسد رجل أسود مصلوب . عندما قررت ألا أتوقف عن السير - حتى أصل فى الموعد - كنت ما أزال اختلس النظرات اليها كل حين . لم أعد أذكر من أحداث اليوم شيئا . لم يعد هناك سوى الشجرة المحتضرة العجوز وذكرى شجرة أخرى مثلها ، ارتبطت فى ذهنى بحياتى مع أبى على مسافة هائلة فى المكان والزمن . أيامها كنت أخرج كثيرا وأبتعد قدر إمكانى عن البحر . أتذكر ما يقوله أبى وأنا أشرب الشاى فى المقاهى . أفكر فى سبيل الى التخلص من شجرة التوت التى يزعجنى وجودها وأتساءل كيف يمكننى أن أبتعد عن هدير البحر الشتوى . أدركت وأنا أجتهد فى الإسراع اننى لم أكن قد نسيت هذه الأيام وربما

لن أنساها لم أكن قد تخلصت من شجرة التوت أو صوت البحر.
بعد قليل لاحظت أن الهدير يتردد فى ذهنى بإصرار . لم أعد أطيق سماعه كنت اشعر بأن أحدا يتبعنى فى العتمة أينما ذهبت . أنهم يتوارون خلف الأسطح والحوائط وسيظهرون فى أى لحظة . كدت انسى الشجرة ورغبتى فى الوصول تتزايد باطراد. التنفس كان يزداد صعوبة بالتدريج وجسدى يصيبه التعب . من حولى الظلام يتخلل كل شىء ليس هناك ضوء سوى ضوء الهلال الصغير الفضى ولا صوت سوى صوت خطواتى التى تزداد سرعتها وصوت قدام أخرى ربما تخيلتها تبعنى .لم أعد أنظر الى الشجرة . هدير البحر يتردد فى ذهنى كل حين . واضحا تماما كأنه مسموع بالفعل . اشعر وأنا أسرع بأننى أهرب.
أمام البوابة كان صديقى ينتظرنى وعلى وجهه ابتسامة عريضة . عندما رأيته أدركت على الفور انه مخمور . كان يدخن بشراهة وشعره يلمع فى الضوء القوى المنبعث من داخل البناء . خرج صوته عاليا حادا وهو يهز رأسه ويشير الىَّ :
ـ يا أخى أنا واقف مستنيك من ساعة . سايبنى كده فى البرد.
ـ الدنيا ضلمة كده ليه.
ـ تعال تعال ، الكل مستنى جوه .
الكلمات كانت تخرج من فمه ثقيلة . أثر الخمر يعرقل انسيابها . لم تزل الابتسامة على وجهه وهو يجذبنى من ذراعى ويجرنى وراءه كان صوت الموسيقى ينبعث من الداخل . وتوقعت عن يقين أن أجد رائحة الدخان وزجاجات الخمر والدفء وأصوات البشر بعد وصولى بدأت أشعر بالراحة . أود أن أخبره بأن أحدا يلاحقنى واننى أريد ان أعرف من . أود ان يصطحبنى فى اتجاه شجرة التوت.
قبل أن ادخل اختلست نظرة أخيرة فى الاتجاه ذاته . كنت افكر فى أبى وليالى الشتاء . لكن الهدير المتردد فى ذهنى دون أى اكتراث كان قد توقف عندما نظرت فى اتجاه الشجرة كانت قد اختفت فى ظلام الليل المريض. ■



الكتابة الهيروغليفية هل تزدهر من جديد

بقلم : د. بدر الدين زيتــونـى

«حلب»

الكتـابة الهيـروغليـفيـة كتـابة تصـويرية تعبـر عن الشيء برسم صورته . اخترعها وطورها الفراعنة فى وادى النيل منذ حوالى أكثر من خمسة آلاف عام ، وهو بدء العصور التاريخية.

ومع الأيام ولزوم السرعة فى انجاز الكتابة والتوفير فى الورق ورق البردى الثمين ـ ولأسباب أخرى اختصر كاتب الهيروغليفية الصورة الى جزء منها ـ جزء متميز من الصورة يدل عليها ـ فمثلا استعاض الكاتب عن رسم النهر برسم موجة ماء فقط واستعاض عن رسم الصقر ـ وهو رمز الرب حوروس بن رع ـ برسم رأسه او ريشتين منه.

واستعاض عن رسم الجبل برسم ثلاثة مثلثات صغيرة متراكبة، أما المعنى المجرد للعدالة فقد مثله بالميزان ، ورسم لنا الميزان وأمامه رب العالم الآخر «اوزيريس» يزن قلب المتوفى وبجانبه مساعده «مات» يكتب النتيجة على السجل.

● علم المصريات EGYPTOL-OGIE بقيت الكتابة الهيروغليفية من الطلاسم المجهولة الى أن اكتشف شامبليون حجر رشيد الشهير . هذا الحجر كتب فى عصر البطالسة باللغتين الهيروغليفية واليونانية مع وضع اسماء العلم ضمن مستطيلات، وبمقارنة أسماء العلم فى النصين أمكن استخراج وفهم كتابات المعابد والأهرام والمسلات والبرديات وأحجار الحدود .. وصارت قراءة الأدبيات والنصوص الفرعونية علما قائما بذاته يسمى علم المصريات . وله اختصاصيون مشاهير.

إن بعض الرموز الهيروغليفية لم يتوقف استعماله عبر العصور وبالمعنى نفسه والمدلول . .مثال ذلك : الافعى التى أخذت معاني كثيرة منها دلالة الطب الصيدلة لاتزال تحمل رمز الطب الصيدلة. وميزان العدالة الذى رأيناه فى صورة المحاكمة التى يجريها اوزيريس لايزال رمزا للعدالة فى المحاكم، ورجال القانون يضعون شارته على سياراتهم مثل هذا موجة الماء ، وقناع الممثل. البيضة والخرزة الزرقاء (١)

● الكتابة الهيروغليفية تصبح كتابة عالمية

يشيع استعمال الرموز الهيروغليفية فى مختلف النشاطات الإنسانية كالصناعة والتجارة والعلوم والسياحة والحرف . والخدمات والسير.

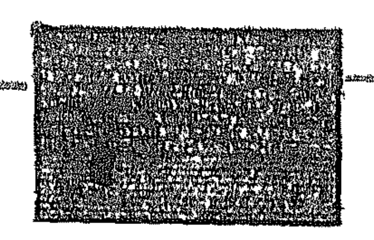
إشارات السير : تشكل السيارة بوزنها وسرعتها خطرا على كل من يشغل الطريق من وسائط نقل قديمة وحديثة، فصار لابد من وضع اشارات رمزية على شاخصات عند مفترق الطرق وعند المنعطفات والمنحدرات والحفر . والاتجاه الواحد.

ان رموز السير التى بدأت قليلة العدد صارت تملأ كتابا مجلدا وصارت مادة دراسية تدرس فى مدارس قيادة السيارات.

إن خرائط الطرق تحمل رسوما رمزية صغيرة تدل على اماكن وجود محطة قطار او مطار ونقطة امن وهاتف وبريد ومحروقات ومطعم ومسرح ومتحف وحديقة ومكتب سياحة ، ومكتب تأجير سيارات ؛ فالمطعم يرمز له بصحن فيه شوكة وسكين، ومكتب البريد برسم ظرف

---

(١) لقد أثر الفكر المصرى القديم فى الفكر العالمى بدرجة كبيرة لانزال نلمس آثارها ، فمثلا : كلمة دى هى أصل التسمية الانجليزية للورق Paper والافرنسية Papier ، وكلمة حوروس هى أصل مفرادات : Hero بطل ـ هرشو ـ هرمس – هارون – هرمونت ، وكلمة «مات» وهو مساعد أوزيريس : صل كلمة ماتيماتيك



الرسالة . ومركز الهاتف بصورة سماعة الهاتف . والمسرح بالقناع.

● إشارة الضرب معناها ممنوع

إشارة الضرب (×) من أكثر الرموز شيوعا ، فإذا وجدنا شاخصة تحمل صورة آله تصوير عليها إشارة الضرب فهذا يعنى ان التصوير ممنوع ، إما لأنها منطقة عسكرية او متحف يستوجب الإذن بالتصوير.

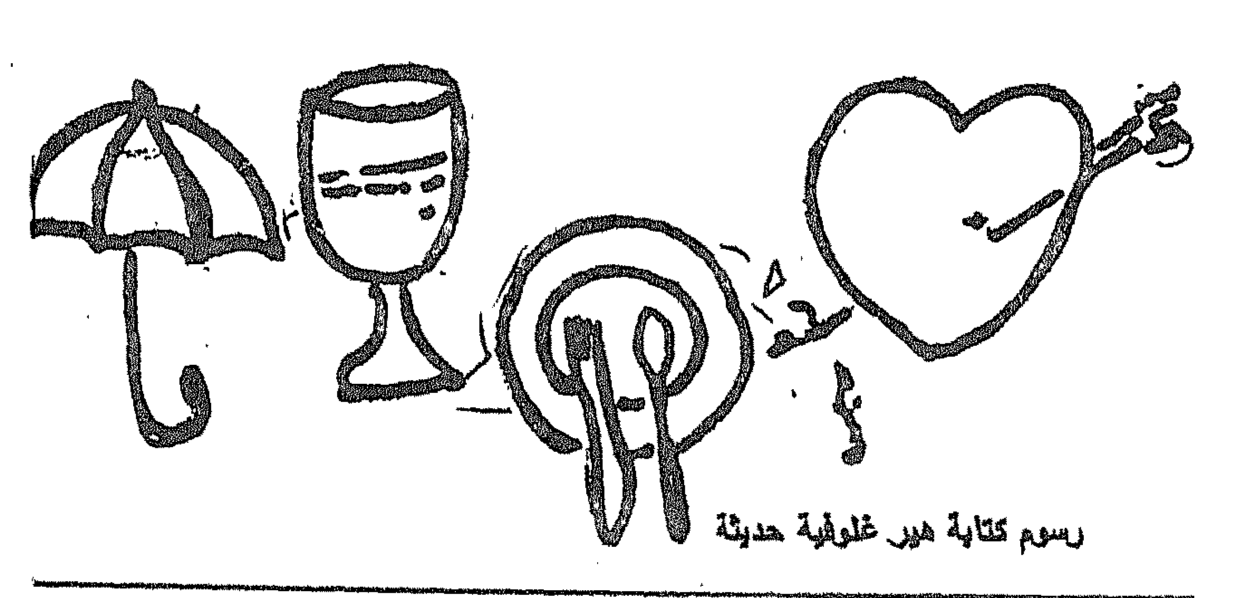
والشارة الشائعة اليوم بعد اكتشاف خطر التدخين على صحة الإنسان هى صورة لفافة التبغ وعليها اشارة الضرب ، نجدها شائعة فى المكاتب ودوائر الدولة والمستشفيات والعيادات خاصة.

كما نجد على ابواب بعض المتاحف صورة حذاء نسائى بكعب عال رفيع وعليها اشارة الضرب .. عندما تكون أرض المتحف من الخشب الثمين او مفروشة بالسجاد لأن الكعب يثقب الخشب والمفروشات هذا بالإضافة الى استعمال إشارة الضرب فى رموز السير وهو كثير.

● الرياضة العالمية

لقد اعتمد منظمو الأوليمبياد العالمى رمزا مكونا من حلقات متداخلة يدل عددها على عدد السنين بين الدورات . كما وضعوا لكل لعبة صورة رمزية مثل مطلة «راكيت» البنج بونج «كرة الطاولة» وشبكة الكرة الطائرة وسلة كرة السلة والقرص وعصاة القفز والحصان الخشبى المتوازى وحوض السباحة. ولكل فريق علم وثياب متميزة ورموز لاتخرج عن كونها هيروغليفية.

الكتب العلمية : من أقدم إشارات



رسوم كتابة هيروغلوفية حديثة

الحساب الأربع الجمع والطرح والضرب والتقسيم ثم إشارة يساوى (=) وصولا الى الخطوط البيانية ومحاور السينات والعينات والقطوع والخطوط البيانية والرمز (×) المجهول كلها اشارات رمزية لاتخرج عن الرموز الهيروغليفية.

إن الخرائط الجغرافية الاقتصادية خاصة مليئة بالرموز ففى مناطق الصناعة يضعون دولابا صغيرا . وفى مناطق الزراعة يضعون صورة صغيرة لثمار المنطقة : سنبلة – جوزة قطن ـ تفاحة وفى مناطق توليد الكهرباء نجد اشارة البرق .

وحتى الألوان لا تخرج عن الرموز الهيروغليفية ، الأزرق للبحر والأخضر للسهل المزروع والأصفر للبوادى والصحارى.

وفى كتب الطب نجد اشارة الذكورة تتجه لأعلى وإشارة الأنوثة تتجه لأسفل.

ان الوشم على السواعد والافخاذ عند الحجاج والعشاق والبحارة . خاصة صورة القلب يخترقه السهم هى من الرموز الهيروغليفية الشائعة جدا بين المحبين وهو يذكرنا بفيلم الوردة البيضاء عن قصة مجدولين.

إن انتشار الرموز الهيروغليفية الشكل فى العالم اجمع وعلى نطاق واسع وفى جميع المجالات الصناعية والتجارية والسياحية ورموز الكتب العلمية . ان كثرة الرموز سوف تؤدى الى كتابة قواميس خاصة بها تماما مثل رموز السير.

لقد فرضت الكتابة الهيروغليفية الرمزية نفسها على العالم لسهولتها ووضوحها ، وجاذبيتها وقربها من النفس والعقل . إننا نفخر بها لأنها تدل على أصالة أمتنا .





واضواء جديدة على تاريخ المسيحية

بقلم: أحمد عثمان*

● من بين أعظم الاكتشافات التى تمت فى مجال المخطوطات المتعلقة بالتاريخ القبطى فى القرن العشرين، اكتشاف مخطوطات نجع حمادى القبطية، والتى كشفت جوانب جديدة فى التاريخ القبطى، والتى اكتشف الباحثون اختلافات بينها وبين أناجيل العهد الجديد، خاصة فيما يتعلق بقصة صلب السيد المسيح، والتى تفتح الباب أمام الباحثين لدراسة هذا الأثر التاريخى المهم.

* كاتب مصرى مقيم فى لندن

ففى شهر (ديسمبر) ومنذ خمسين عاما مضت ـ بعد بضعة شهور من انتهاء الحرب العالمية الثانية ـ عثر أحد الفلاحين الصعايدة مصادفة على مكتبة مسيحية قديمة، ستؤدى دراستها إلى تغير كامل لما نعرفه عن التاريخ الأول للمسيحية، وتم العثور على هذه الكتب عند جبل الطارف الذى يحتوى على ١٥٠ كهفا، كان قدماء المصريين منذ الأسرة السادسة ـ قبل حوالى ٤٥٠٠ عام ـ يستخدمونها كمقابر لدفن موتاهم، ثم استخدمها الرهبان فى العصور الأولى للمسيحية، مركزا لاعتكافهم وخلوتهم.

فقد خرج محمد على السمان وأخوه خليفة يجمعان السباخ بالقرب من جبل الطارف على بعد عشرة كيلومترات شمال شرقى مدينة نجع حمادى بصعيد مصر.

وفوجىء محمد السمان أثناء حفره لجمع السباخ، بظهور زلعة مدفونة تبين له عند إخراجها مدى كبرها حيث بلغ ارتفاعها مترا. وبسذاجة أهل الريف كان أول ما خطر فى بال السمان هو أن هذه الزلعة الفخارية لابد أن يكون بداخلها عفريت من الجن أو روح مسحورة، ولهفة على اكتشاف السر المدفون، أزاح السمان غطاء الزلعة بحذر شديد ويدين ترتجفان، ولما لم يخرج العفريت، بدأ الأمل يراود الشاب الفقير على أن يكون بداخل الزلعة كنز من الذهب، واستعجالا فى الحصول على الثروة، هوى السمان على الزلعة بفأسه فكسرها، وكانت خيبة أمله عندما لم يعثر بداخلها على ذهب. وإنما على مجموعة من المجلدات القديمة.

حمل محمد على السمان وأخوه خليفة المجلدات على ظهر جملهما وعادا بها إلى الدار بقرية «حمرة دوم»، وتركاها بجانب الفرن عسى أن تستخدمها أمهما فى تحمية الفرن للخبيز، فلم يكن ولدى السمان يعرفان القراءة ولم تتبين لهما أهمية هذه الكتب القديمة، إلا أن الأقدار التى حفظت هذه الكتابات أكثر من ١٥ قرنا مدفونة بين المقابر، شاءت ألا يكون

مصيرها الآن هو الضياع إلى الأبد فى نيران آل السمان، فقد اضطر ولدى السمان إلى الهرب بعد شهر من العثور على المخطوطات، إذ كانت الشرطة تبحث عنهما بسبب ما قاما به من الثأر لمقتل والدهما، وخوفا من عثور الشرطة على المخطوطات فى المنزل فقد تركاها عهدة لدى القس القبطى بالمدينة.

وعندما شاهد راغب اندراوس شقيق زوجة القس، المخطوطات - وكان يعمل مدرسا فى مدرسة القرية - وتبين له أنها مكتوبة بلغة قبطية قديمة، أدرك لتوه أن لها قيمة أثرية، واستعار أندراوس واحدة من المخطوطات سافر بها إلى القاهرة حيث عرضها على صديقه جورج صبحى الذى يجيد قراءة اللغة القبطية. وأخذها صبحى بدوره وذهب إلى المتحف المصرى. وقابل مديره الفرنسى إتيان دريتون، وعندما تبين لمدير المتحف مدى أهمية المخطوط أسرع بشرائه لحساب المتحف مقابل ٢٥٠ جنيها، وسرعان ما وجدت باقى المخطوطات طريقها إلى تجار «الأنتيكة» بالقاهرة طمعا فى الحصول على أكبر سعر ممكن، إلا أن مصلحة الآثار حينذاك، أدركت أهمية المخطوطات وتتبعت خيوط مسيرتها إلى أن عثرت عليها وأخذتها ووضعتها فى المتحف القبطى لحين تأمين المبلغ المطلوب لشرائها. وكان الدكتور طه حسين قد أصبح وزيرا للمعارف فى حكومة النحاس باشا الوفدية حينذاك، وكانت مصلحة الآثار تتبعها فى ذلك الوقت، ولما علم الوزير بقصة المخطوطات أسرع بالمطالبة بتخصيص مبلغ فى الميزانية الجديدة لشرائها، إلا أن أهم مافعله هو أنه لم ينتظر حتى إتمام عملية الشراء وأصدر أوامره بالسماح للباحثين المتخصصين فى الإطلاع عليها حتى لا يضيع الوقت دون معرفة مضمونها. ولكن بعد قيام ثورة ٢٣ تموز (يوليو) ١٩٥٢ فى مصر، قررت الحكومة الجديدة الاستيلاء على المخطوطات بدون مقابل باعتبارها ثروة قومية.

وهكذا تمكنت سلطات الآثار المصرية من الحصول على مخطوطات نجع حمادى التى تم وضعها فى المتحف القبطى بحى «مصر القديمة» إلا أن واحدة من المخطوطات - والبالغ عددها ثلاث عشرة - كانت قد بيعت خارج مصر، حيث اشتراها معهد يونج فى آيار (مايو) ١٩٥٢ لإهدائه إلى عالم النفس الشهير «كارلز جوستاف يونج» زميل سيجموند فرويد، بمناسبة عيد ميلاده، إلا أنه بعد وفاة يونج - الذى كان من أشد المتأثرين بفلسفة العارفين - تم إعادة هذه المخطوطة إلى المتحف القبطى.

لغة الصلاة

وتبين للباحثين أن ماتم العثور عليه فى نجع حمادى ما هو إلا مكتبة كاملة تحتوى على ٥٣ نصا فى ١١٥٣ صفحة، جمعت فى ١٣ مجلدا، معظمها مكتوب باللغة القبطية، وكان الكتبة المصريون منذ حكم الملوك البطالمة الإغريق قد استعملوا الحروف اليونانية لكتابة لغتهم المصرية. ولما كانت الأبجدية اليونانية - التى تتكون من ٢٢ حرفا - ينقصها بعض حروف اللغة المصرية، فقد أضاف المصريون إليها سبعة

أحرف من كتابتهم القديمة، هى الحاء والخاء، والشين والضاد، والطاء، والفاء. وجمعت هذه اللغة بين كلمات وقواعد مصرية ويونانية مختلطة. وهذه هى اللغة التى استخدمها الكهنة المصريون فى كتاباتهم المسيحية، والتى ظلت هى لغة الصلاة فى الكنيسة القبطية المصرية إلى خمسينات هذا القرن عندما استبدلت بالعربية.

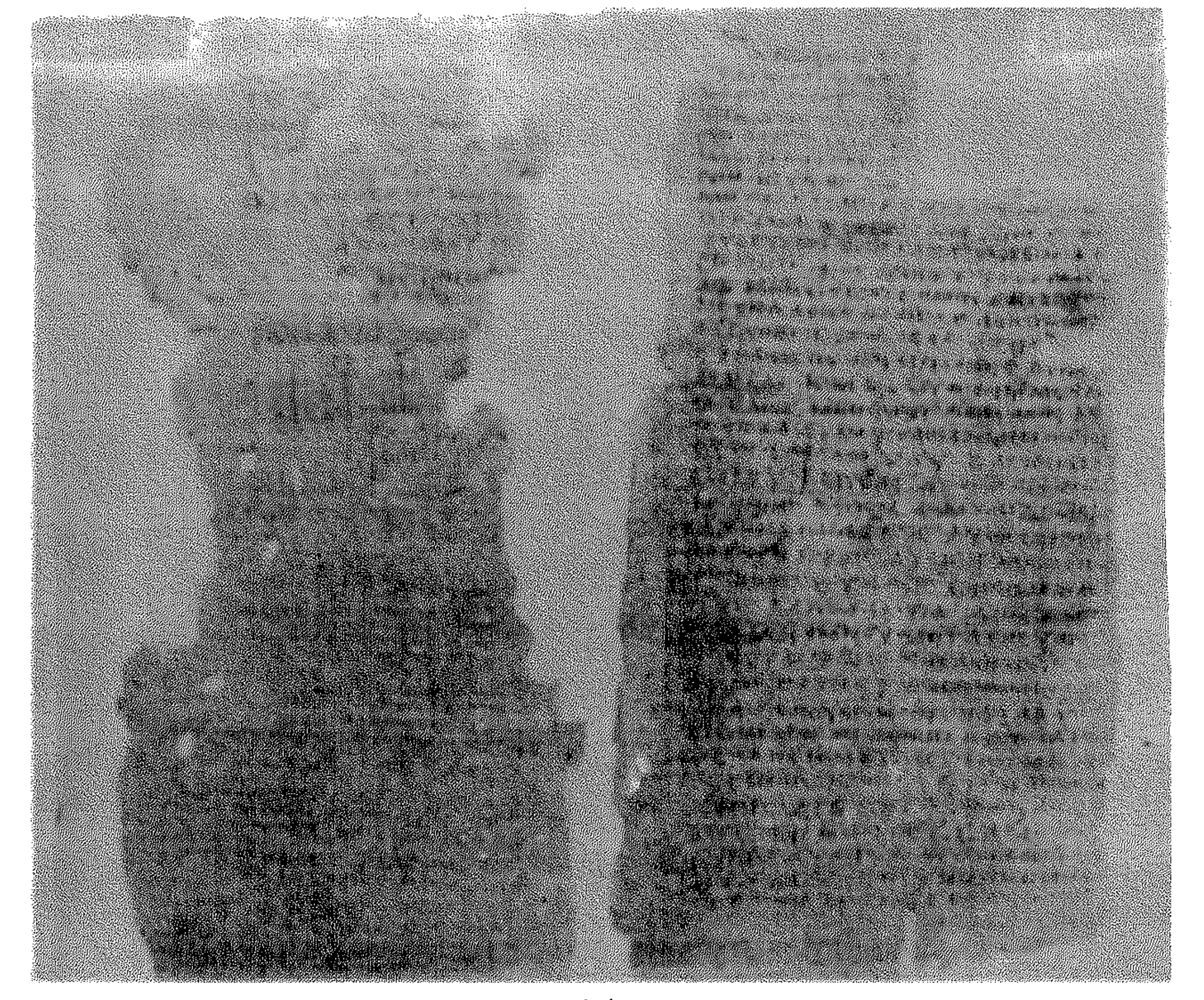
وفى عام ١٩٥٦ دعت الحكومة المصرية إلى عقد مؤتمر فى القاهرة يضم باحثين من مختلف بلدان العالم، لوضع خطة لترجمة هذه النصوص ودراستها، ولكن الاعتداء الثلاثى على مصر فى ذلك العام حال دون انعقاد هذا المؤتمر، وعادت منظمة اليونسكو فدعت إلى مؤتمر آخر العام ١٩٦١، أدى إلى تشكيل لجنة عالمية للعمل، وكان أول ما تم القيام به هو عمل

واحدة من النصوص التى تبلغ ٥٣ نصا

صور فوتوغرافية لجميع المخطوطات، ثم نشرت مجموعة الصور فى مجلد خاص صدر فى مدينة لايدن الهولندية حتى تتاح الفرصة لأكبر عدد من الباحثين فى الإطلاع عليها، تكونت بعد ذلك لجنة فى الولايات المتحدة الأمريكية ـ تحت رعاية عالم اللاهوت الأمريكى جيمس روبنسون ـ للقيام بترجمة النصوص، وتم الانتهاء من الترجمة الانجليزية عام ١٩٧٥، ثم ترجمت بعد ذلك إلى الفرنسية والألمانية.

الوصول إلى المعرفة

وتبين أن المخطوطات القبطية تحتوى على كتابات مسيحية لبعض الجماعات التى ظهرت عند بداية القرن الميلادى الأول.. كانت تعرف باسم «العارفين»، وهى تشبه إلى حد كبير جماعات الطرق الصوفية فى وقتنا الحالى. ويقول «العارفون» بازدواجية الوجود، الجسد والروح، العدم والوجود، وهما فى حالة من الصراع الدائم، وهم ينشدون الوصول إلى المعرفة الحقة، والتى ـ فى رأيهم ـ ليست هى المعرفة التى يمكن الحصول عليها عن طريق التجربة والحواس فهذه جسدية، وإنما المعرفة الحقة هى فى الوصول إلى



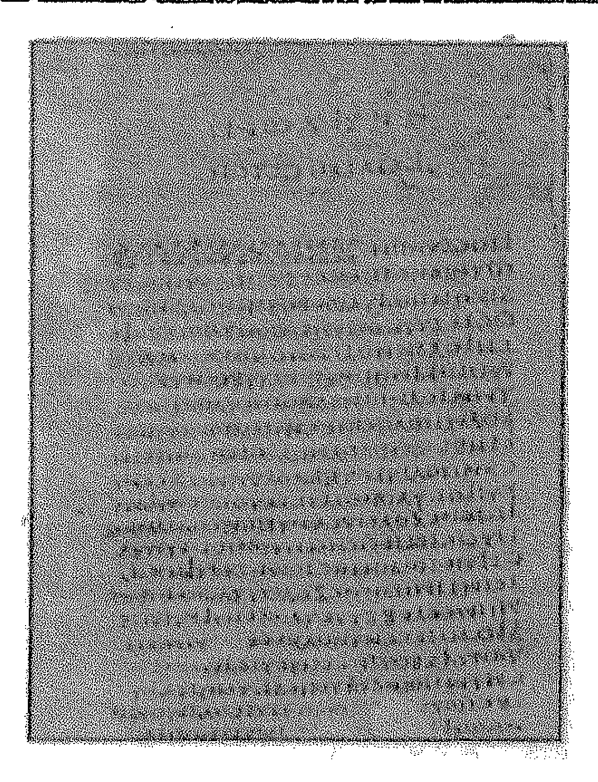
معرفة الروح الإلهية العليا، وهذه لا يمكن التوصل إليها إلا عن طريق معرفة الإنسان لنفسه، ولهذا فإن العارفين كانوا هم أول من وضع أسس علم النفس، وهذا هو سر اهتمام عالم النفس جوستاف يونج بكتاباتهم.٠

وحتى يتمكن العارفون من الوصول إلى معرفة حقيقة ذواتهم، كانوا يتنازلون عن كل أملاكهم وأعمالهم، ويخرجون إلى البرية حيث يعيشون حياة النساك العاكفين. وهم لا يأكلون إلا الخبز ولا يشربون سوى الماء، فالمعرفة الروحية تتطلب ـ فى اعتقادهم ـ إخضاع الجسد وشهواته والوصول إلى مرحلة من الصفاء النفسى. وكانوا يقضون معظم أوقاتهم فى التعبد وترتيل الكتابات التى عندهم، أو القيام بإنشاء كتابات جديدة يقرأونها فى اجتماعاتهم الأسبوعية.

وبالرغم من صعوبة التعرف على بداية التاريخ الذى ظهرت فيه هذه الجماعات، فإن هناك مايشير إلى وجودها منذ بداية الحكم الرومانى فى مصر، عند نهاية القرن الأول السابق على الميلاد، وقد ورد ذكرهم فى كتابات الفيلسوف اليهودى السكندرى فيلو، الذى سماهم «سرابيوتيه» أو «أهل السراب»، وكانوا مشهورين بقدرتهم على علاج الأمراض المستعصية عن طريق استخدام الأعشاب التى يزرعونها فى الصحراء، وكذلك علاج حالات الأمراض النفسية، ومن المؤكد أن المسيحية أول ما ظهرت فى مصر، كانت بين صفوف هؤلاء العارفين، بل إن الأب «يسيبيوس» أول من كتب عن تاريخ الكنيسة المسيحية ذكر أن هؤلاء السرابيوتيه كانوا يمثلون أول كنيسة مصرية.

وتتضمن مكتبة العارفين التى عثر عليها بنجع حمادى عددا من الأناجيل لم تكن معروفة من قبل، إلى جانب بعض الأشعار والكتابات الفلسفية، فنحن نعرف أن «العهد الجديد» يحتوى على أربعة أناجيل منسوبة إلى متى ومرقص ولوقا ويوحنا، وهذه هى الأناجيل التى اعترفت الكنيسة بصحتها، ولكن ـ بحسب ما تم العثور عليه فى نجع حمادى ـ من الواضح أنه كانت هناك أناجيل أخرى عديدة متداولة منذ القرن الميلادى الأول وحتى القرن الرابع. من أهم هذه الأناجيل انجيل توماس، الذى يحتوى على أقوال السيد المسيح بعضها موجود فى الأناجيل الأربعة السابقة وبعضها غير موجود. وكذلك انجيل مريم المجدلية وانجيل المصريين وانجيل فيليب وغيرها من الأناجيل، وبينما يرجع تاريخ كتابة أناجيل العهد الجديد إلى مابعد العام ٧٠، نجد أن إنجيل توماس يعود فى أصله إلى عشرين عاما قبل هذا التاريخ وعلى هذا يصبح أقدم الأناجيل المعروفة حتى الآن، وقيل إن اسم «توماس» هذا يمثل الكتابة اليونانية لاسم «تحوتمس» المصرى القديم.

وعند دراسة مجموعة الأناجيل القبطية التى تم العثور عليها نلاحظ وجود بعض نقاط أساسية من الخلاف بينها وبين أناجيل العهد الجديد. فمريم المجدلية مثلا، ليست هنا هى المذنبة التى تابت، وإنما ـ كما يقول إنجيل فيليب ـ هى رفيقه



المخلص: «لكن يسوع أحبها أكثر من حبه لكل الحواريين». ومما لاشك فيه أن أهم الاختلافات هنا هى تلك المتعلقة بموت السيد المسيح. فبخلاف مانعرفه من قصة صلب المسيح بناء على أوامر الحاكم الرومانى بونتياس بيلاطس، تنفى أناجيل نجع حمادى صراحة هذه القصة وتسخر ممن يقولون بهذا الرأى، فلقد جاء فى انجيل بطرس على لسانه مايلى:

«يقول المخلص، إن الذى رأيته سعيدا يضحك... هو يسوع الحي، لكن من يدخلون المسامير فى يديه وقدميه... فهو البديل. فقد وضعوا العار على الشبيه، انظر إليه وانظر إلىّ».

كما جاء فى كتاب آخر يسمى كتاب سيت الأكبر:

«كان شخص آخر... هو الذى شرب المرارة والخل، لم أكن أنا... كان آخر سيمون هو الذى حمل الصليب على كتفه، كان آخر هو الذى وضعوا تاج الشوك على رأسه. وكنت أنا ... فى العلاء... أضحك لجهلهم».

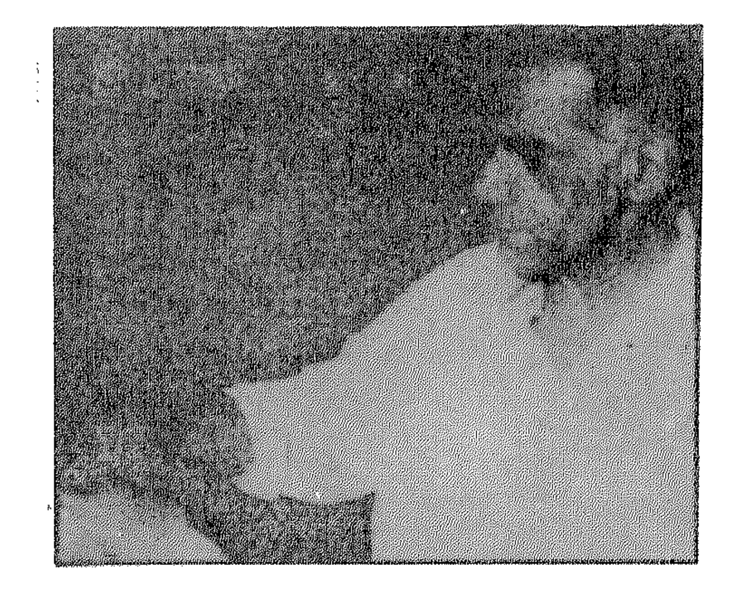
وبحسب الأناجيل القبطية فإن السيد المسيح لم يظهر للحواريين إلا بعد قيامته، وكان ظهوره هذا ظهورا روحيا وليس بالجسد. كما أن الحواريين لم يكونوا فى القدس فقط بل إنه ظهر لبعض تلاميذه فى مصر كذلك، ويبدو أن الجماعات المسيحية الأولى ـ خاصة تلك التى ظهرت فى مصر ـ كانت لها اعتقادات تختلف عن ما انتهى إليه آباء الكنيسة الرومانية منذ منتصف القرن الثانى. وعندما بدأ الأساقفة يعيدون تنظيم الحركة المسيحية على أساس من النظام الكهنوتى فى بداية القرن الثالث، فإنهم ـ وخاصة أساقفة روما ـ بدأوا يفرضون تعاليمهم على كل الكنائس الأخرى وإلا اعتبر خلافها ضلالا وهرطقة. وكانت الكنيسة المصرية هى التى عانت أكثر ماعانت فى هذا الخصوص لرفضها الخضوع لسلطة روما.

وعندما اعتنق الامبراطور الرومانى قسطنطين الديانة المسيحية فى القرن الرابع وأصبحت المسيحية هى الديانة

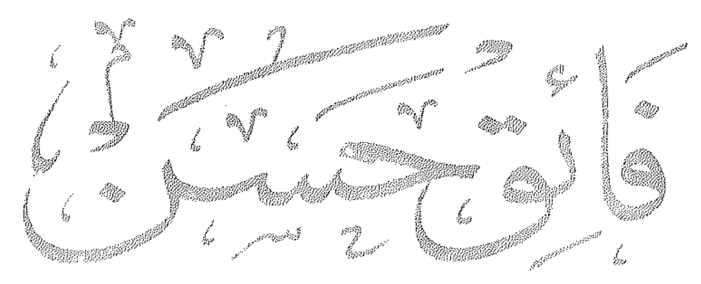
لرسمية للامبراطورية، زاد نفوذ كنيسة روما التى أمرت بحرق جميع الكتب التى تختلف معها فى التفسير. وكان هذا هو الوقت الذى تم فيه حرق معبد سرابيوس بالاسكندرية وغالبية المخطوطات التى كانت بمكتبة الاسكندرية الشهيرة وأغلقت أبوابها بعد قتل آخر عميد لها. وكان هذا هو السبب الذى حدا ببعض الرهبان البخوميين فى نجع حمادى، إلى انقاذ هذه الكتب باخفائها فى الزلعة بين المقابر، التى ظلت غير معروفة حتى عثر عليها ولدى السمان منذ نصف قرن من الزمان على أثر انتهاء الحرب العالمية الثانية.

وبالرغم من مرور مايزيد على العشرين عاما على ظهور الترجمات الانجليزية والفرنسية والألمانية لكتابات نجع حمادى القبطية، فإن هذه الأعمال ذات الأهمية العظمى فى تاريخنا القديم - والتى لاتزال مخبأة فى المتحف القبطى بالقاهرة - لايعلم عنها مثقفونا شيئا، مثلها فى هذا مثل آلاف النصوص المتوزعة على متاحف العالم من بقايا تراثنا العربى القديم.





«فن التلصيق» كولاج .. من أعمال فائق حسن - ١٩٦٧



وتحديث الفن العراقى

بقلم : محمود بقشيش

عندما عاد الرسام الكبير «فائق حسن» من بعثته إلى فرنسا لم يـ
يوجد من معاهد الفن غير معهد الموسيقى الذى أُسّس سنة ١٩٣٦
وكان من حسن المصادفات أن اتفق معه عميد المعهد على إضا
فرعٍ للرسم ليكون نواة لأفرع أخرى فى مجال الفنون الجميلة . و
على «فائق حسن» أن يختار الأساتذة المناسبين ، وأن يختار الأجـ
والمواد الضرورية ، ويبدو أنه لم يجد وقتها أساتذة مؤهلين لهذا الد
فقام وحده بتدريس كل المناهج ، وكانت تضم عديداً من علوم
مثل : تاريخ الفن ، المنظور، التصميم، التشريح .. إلى غير ذلك
العلوم التى لايستطيع النهوض بها أستاذ واحد مهما كانت موسوعيتـ



وقد لاحظ الفنان «إسماعيل الشيخلى» ـ أحد رموز الفن العراقى، وكان واحداً من طلاب الدفعة الأولى ـ الارتجال الذى اتسم به أداء أستاذه، بقوله : «إن أستاذنا «فائق حسن» جاء ذات يوم يعد لقائه بالرسامين البولنديين، وطلب منا رفع جميع اللوحات المعلقة على جدران الصف والتى سبق أن رسمناها بتوجيه من تقاليد «البوزار» الأكاديمية.. وقال : «اتبعوا أسلوب التنقيطية»!

وفى تلك الأثناء عاد المثال «جواد سليم» فأنشأ فرعاً لفن النحت، وبنفس الطريقة، وسمى المعهد بعد ذلك : «معهد الفنون الجميلة»، وكان ذلك سنة ١٩٣٩. ومن الأجيال التى تخرجت فى معهد الفنون ببغداد، وتلك التى عادت من بعثاتها إلى عددٍ من عواصم الفن الأوربية مثل: باريس، ولندن، وروما.. تشكلت حركة الفنون التشكيلية فى العراق، وشارك فى مراحل التكوين الأولى رسامون بولنديون، جلبتهم إلى بغداد ملابسات الحرب العالمية الثانية، وكانوا ينتمون إلى الأسلوب «التأثرى». ويذكر الناقد العراقى «شوكت الربيعى» أن «فائق حسن» كان يلازم الرسام «ماتو شاك»، و«جواد سليم» كان على صلة حميمة بالرسام «جابسكى»، فيما حاول «حافظ الدروبى» أن يقيم أول مرسم حر على غرار الرسامين البولنديين.

● تحديات الجيل المؤسس

إن ملامح البدايات تتشابه ـ جوهرياً ـ فى البلدان العربية المختلفة. لم يكن من الممكن أمامها .. الانفلات من تأثير الفن الأوربى، أولا.. لأن البلدان العربية كانت تحت سطوة الاستعمار الأوربى، وثانياً.. لأن أوربا ، بكل تاريخها القمعى، والتآمرى على المنطقة العربية، تمثل ـ شئنا أم لم نشأ ـ حضارة القرن العشرين. ومن ثم لاتستطيع دولة عربية تريد لنفسها النهوض، والإمساك بمناهج العلم، أن تتجاهل حقيقة تألقه فى أوربا. وكان من الطبيعى أن يتجاوز التماس الأول، بين التلميذ والأستاذ، حدود «العلم بالشىء».. إلى حدود «التقليد والتبنى» لما يمتلكه الأستاذ من أسرار. ولأن البعثات الرسمية لم تبدأ إلا فى العقد الثالث، لذا كان، من الطبيعى أيضاً، أن يهتم المبعوثون من المبدعين العرب بالانجازات الحداثية فى الفن، ابتداءً من المذهب «التأثرى»، باعتباره فاتحة الطريق إلى المتغيرات الأسلوبية فى مجال لوحة «الحامل»، وتمثال النحت، وبداية الاعتراف بنهاية دور المشهد الحكائى الذى تجلى فى اللوحة «الرومانتيكية»، وما قبلها. على أن هناك من الفنانين العرب الذين كانوا يمتلكون من البراعة، والأمانة العلمية، ماجعلهم يحاولون تأصيل ماتعرفوا عليه من الأسلوب

«التأثيرى»، وما بعد «التأثيرى» برسم لوحات تنتمى إلى نهج «الكلاسيكية الجديدة».. أمثال الفنان المصرى «أحمد صبرى» فى رائعته «الراهبة» ، و«حسين بيكار» فى «صورة شخصية لزوجته»، و«الحسين فوزى» فى لوحته «الدلالة». ويذكر الناقد «شوكت الربيعى» عن «فائق حسن» أنه كان يستنسخ لوحات من «اللوفر»، وخاصة لوحات «ديلاكروا» ولوحات «كونستابل». وأدرك الجميع ، بغير سابق اتفاق، أن الفنان العربى لايستطيع أن يقدم إضافة بغير وعى بإنجازات السابقين، وإن اختلفوا فى تحديد نقطة البداية التى يتعين تلقينها لطلاب الفن، وقد أشرت من قبل إلى موقف «فائق حسن»، عندما قررّ لطلبته أن يبدأوا بالأسلوب «التنقيطى»، وإذا بتلامذته يتخلون عن دعوة الأستاذ ، إلى البحث عن صيحات مغايرة فى الفن الحديث. ولجأوا ـ قبل أن تكتمل أدواتهم الفنية ـ إلى التكعيبية، والسيريالية، ومنهم من هَداه عجزه فى فن الرسم إلى أساليب مضادة للفن ذاته، مثل «الأسلوب الداوى»!.. وربما بسبب تلك النتيجة غير المتوقعة، قَبِلَ «فائق حسن» الانضمام إلى «جماعة الانطباعيين» التى دعا إليها الفنان «حافظ الدروبى»، وإن تجاوز الفنانان، بعد ذلك، أسلوب الجماعة إلى أساليب أكثر حداثة!..

إن «فائق حسن» لم يتوقف عند حدود تجديد ماسبق نقله من الابداع الأوربى، بل حاول، هو وغيره، أن يستلهم منابع جديدة، فى الأسلوب والموضوع، ولم يكن من الحكمة، أن يتركوا ماحصّلوه من المنجز الأوربى، لهذا التقطوا الإرث المحلى، بما سبق أن أتقنوه من أدوات. شاع الأمر بينهم.. وبسبب مناخ حزبى ذى سطوة على المبدعين، صار البحث عن هوية للأساليب الفنية عقيدة، حتى أصبحت مفرداتهم ـ فى عين الزائر ـ نمطاً محفوظاً، لايستطيع المرء أن يُفرِّق، للوهلة الأولى، بين بعض شخوص «فائق حسن» وشخوص «جواد سليم» أو «نزار سليم» أو شقيقتهما، وغيرهم من بعض الفنانين العراقيين. فى لوحاتهم جميعاً ثوابت هى : التزام بالبساطة الخطية، والصراحة اللونية، واختفاء الملامح الفردية، مع نزوع إلى التكعيبية. وإذا كانت ملامح الأسلوب الفردى قد ذابت ـ نوعاً ما ـ فى نمط جماعى محفوظ، فقد سهل هذا ـ من ناحية أخرى ـ التعرف على الدولة التى ينتمى إليها هؤلاء الفنانون!

● الخاص والعام فى إبداع الفنان

مهما كان طغيان الحزب السياسى، أو سلطان مدرسة أو أسلوب فنى، ومهما كان ـ فى المقابل ـ من تدنٍ فى الحس النقدى

فارس ١٩٧٠

فارس عربى ٩٧٠





من أعمال الفنان العراقى فائق حسن «رسم بالفحم»

الذى يبالغ بضعفه فى تنميط الجماعات والأفراد، فإن الفطرة الإنسانية تنقذ المبدع ـ إلى حد ما ـ من طمس فرديته وتميزه.. التى لو دُفنت لما كان فى الأرض فن ولا إبداع . ولاشك أن «فائق حسن» شارك ، بوعى وبغير وعى، فى تناقضات مجتمعه.. غير أن انحيازاته الذاتية، وملابسات تكوينه الخاص، وحرارة ارتجالاته، قد جعلت لفرديته ملامح تميزها عن غيرها، دون أن توقعه ـ فيما أعلم ـ فى صدام مع المؤسسة السياسية. ولد فى أسرة فقيرة، ومات والده فى نفس اليوم الذى ولد فيه. ولست أظن أن موت الأب من الأمور التى لاتحفر أثراً عميقاً فى ذاكرة الإنسان، وربما يكون هذا الأثر هو الذى وجهه إلى استلهام موضوعات أليمة، تمثلت فى لوحة «الكلب الميت» سنة ١٩٧١، و«بقايا مناضل» سنة ١٩٧٦. وربما تركت ظروف النشأة الخشنة أثرها فى اختياره موضوعات عن الفلاحين والعمال وصيادى الأهوار، كما تركت آثارها فى لمساته العاصفة، والبارعة فى ذات الوقت. وربما كشف ميله إلى رسم الخيول العربية ميلاً دفيناً إلى استعارة خيول «ديلاكروا» وعالمه الحكائى. ولم يتخل «فائق حسن»، إلا قليلاً، عن ميله إلى القص. ويندر أن نجد له لوحة لاتضمر، أو لاتظهر حكاية عراقية. لهذا أعدّه من أكثر الرسامين العرب اقتراباً من فن اللوحة الصحفية، فكل لوحة من لوحاته الواقعية تفسر نصاً كامناً فيها، فلوحة «بقايا مناضل» تصور هذا الأثر المتبقى والمعلق فى الأسلاك الشائكة، وهو مزقة من قميص، تحكى بحضورها عن شجاعة الغائبِ المناضل. ولوحة «المضيف ١٩٧٥» تكشف عن جلسة دافئة حول أدوات الشاى، وتلتقى كل عيون الجالسين بعيوننا، أو عينى الفنان، وكأنما تدعو الجميع إلى هذا الدفء الملون!

وترتفع لمسات «فائق حسن» إلى أعلى درجات البراعة فى التحليل، مع أجسام الخيول وعلاقاتها بالأجسام الإنسانية، سواء منها ما كان ملوناً أو بأقلام الفحم الأسود. تتميز لوحاته بدفء الألوان، وتقشف العناصر، واختفاء أى نية من نوايا الزينة، لافرق عنده بين لوحات واقعية ولوحات تجريدية. وبقدر إعجابى بلوحاته الواقعية لم أتعاطف مع لوحاته «الكولاچية» المجردة التى أنجزها سنة ١٩٦٧، وهى فى رأيى أقل أعماله شأناً.. لأن فيها انصرافاً عن براعة لمساته، وقدرته المبهرة فى الرسم والتلوين، بالإضافة لانصرافه عن أحداث عامة وقعت فى العالم العربى فى تلك الآونة، وكانت جديرة بأن تنتبه إليها فرشاته التى تتسم بالبراعة ، والجسارة.. وهما صفتان قليلتا الحدوث فى إبداعنا العربى المعاصر!

مارلون براندو محرجا بعد السقوط

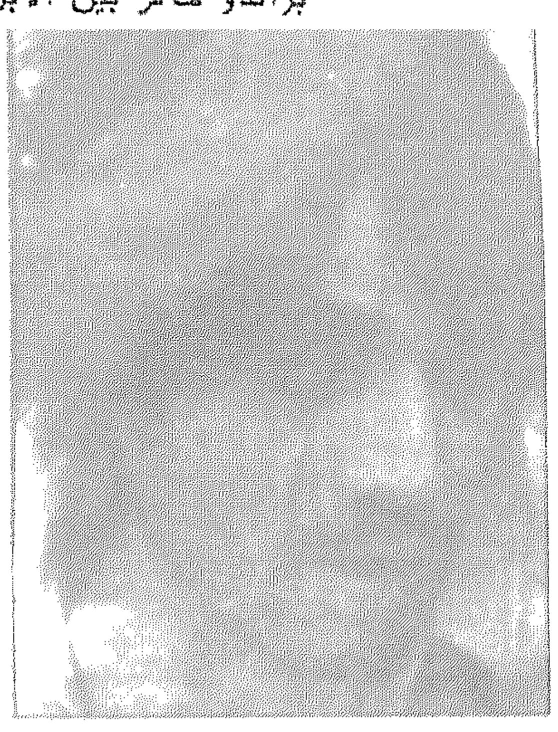
بقلم : مصطفى درويش

يلعب مارلون براندو فى «دون جوان دى ماركو» فيلمه الأخير، دور طبيب نفسانى يحاول فى أحد مشاهد البداية، إثناء صاحب ذلك الاسم، وهو رجل فى مقتبل العمر، عن عزمه على الانتحار..

وفى محاولته هذه يقول له ناصحا، راجيا «لماذا تفقد الامل، ومعه الحياة، وكل الاشياء الاخرى».

ولو ان الحياة تقلد الفن، لكانت ابنته «تاريتا زومى شيين» أولى بتلك النصيحة الغالية فلربما اثنتها عن الاقدام على مفارقة الحياة بالانتحار شنقا، وهى لا تزال فى عز الشباب، ليس لها من العمر سوى خمسة وعشرين عاما.

براندو حائر بين الابن السجين والابنة المنتحرة







وانتحار تاريتا يجيء بعد خمسة اعوام بالتمام من مقتل حبيبها «دراج» ووالد طفلها الوحيد «توكى» برصاصة انطلقت الى رأسه من غدارة اخيها من ام اخرى «كريستيان»

وبعد اقل من عام من نشر «براندو» سيرته الذاتية حيث كتب فى الاهداء مفاخرا «الى اولادى الذين على ايديهم تربيت»

وياله من تفاخر زائف، سرعان ما كذبه اختفاء احب بناته الى قلبه، بالانتحار.

القاعدة والاستثناء

والحق، ان انحدار حال براندو من ممثل وحيد نوعه، لا يضارعه أحد فى التعبير عن غضب وتمرد شباب عقد الخمسينيات الى مجرد مهرج، لا يقيم وزنا، فى اختيار الأدوار، إلا للمال، ذلك الانحدار اكثر تكذيبا لتفاخره الذى يقطر زيفا.

وفى محاولة منها لتفسير ذلك الانحدار، كتبت «بولين كيل»، وهى من أهم نقاد السينما الامريكيين، بل لعلها اهمهم، واكثرهم شغبا، مقالا، او بمعنى اصح دراسة تحت عنوان «مارلون براندو.. بطل امريكى» جاء فيها ان المهرجين العظام، أمثال شابلن، كانوا دائما يتطلعون الى هاملت..

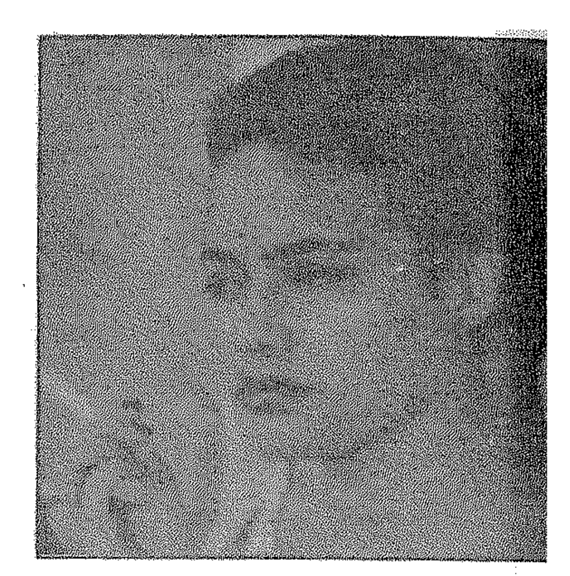
ولكن هذا البلد - تقصد الولايات المتحدة - ينتكس فيه الممثلون المؤهلون لهاملت، مثل جون باريمور، الى مهرجين، ساخرين من سمعتهم العامة، دون استحياء وفى رأيها ان «براندو» ليس استثناء من تلك القاعدة، فمنذ الستينيات، وهو آخذ فى الانحدار الى مهرج.

وانحداره هذا يواكب تدهور السينما الامريكية، بدءا من ذلك العقد، ويعبر عنه خير تعبير، ولعل قصته مع فيلم «كريستوفر كولومبس.. الاكتشاف»، وقصته الاخرى مع مأساة ابنته المنتحرة، لعلهما تلقيان بعض الضوء على ذلك الانحدار. وقصته مع ذلك الفيلم، تبدأ بعرض مغر لا يقاوم، بحيث ما كان فى وسع «براندو» ان يتردد فى قبوله، ولو لثوان. «ان يظهر فى الفيلم لمدة عشر دقائق لا تزيد، ومقابل ذلك يفوز بخمسة ملايين من عزيز الدولارات، اى بواقع خمسمائة الف دولار عن الدقيقة الواحدة»

واذا كان الفيلم يعتبر واحدا من اكثر الافلام فشلا..

المال والبدون

واذا كان «جون جلين»، وهو مخرج لعدد من أفلام جيمس بوند، قد أسند الى براندو فى الفيلم دور «توركيمادا» رئيس محاكم التفتيش فى اسبانيا، وألبسه فى سبيل تقمص تلك الشخصية البغيضة، ثوبا فضفاضا، جعل من جسمه البدين، وهو يقترب من السبعين، مسخا منفوخا، بحيث بدا كأن المخرج اتخذه هزؤا، فان ذلك كله لم يعره



براندو مع أمه شيسين



شين .. الابنه المنتحره

براندو النجم الاعظم اى اهتمام.. لماذا؟ لأنه كان فى أمس الحاجة الى تلك الملايين، وفى سبيل الفوز بها، كان مستعدا لركوب المخاطر حتى ولو كان من بينها عبور بحر الظلمات مثل كولومبس فى سالف الزمان.

فمنذ سنتين او يزيد، وهو يعيش كابوسا مخيفا، بدأ عندما صعد ابنه «كريستيان» (٣٤ سنة) الى الغرفة حيث ينام «براندو»، وفى يده غدارة، ليقول له إنه انطلق منها، قبل لحظات، عيار نارى اخترق رأس «دراج درووليت» حبيب اخته «شيين» فارداه قتيلا.

ومع هذا الاعتراف الرهيب، ارتفع الستار عن فضيحة عائلية شخوصها الرئيسيين «براندو» النجم الفائز بالاوسكار مرتين، وابنه « كريستيان»، وابنته «شيين».

● الفردوس المفقود

فهى، اى الفضيحة، اتخذت، منذ البداية، طابعا مأساويا ذا ابعاد شكسبيرية، احداثها مليئة بالمكائد والمؤامرات، تنتقل بأبطالها من قاعات المحاكم فى تاهيتى الى عيادات العلاج النفسى فى باريس، الى بيوت اقرب الى البروج المشيدة فى لوس انجلوس، وكما هو الحال مع اى شىء يدور فى فلك براندو تضخمت الفضيحة، حتى اصبحت وكأنها انتاج من ذلك النوع الكبير الذى تنفق عليه هوليوود الفلوس بغير حساب.

فمن بين ما أنفقه «براندو» بسبب الفضيحة، مبلغ تسعمائة ألف دولار، دفعه ثمنا لمنزل فى شيرمان اوكس بولاية كاليفورنيا، اشتراه لابنته «شيين» التى عادت فى مستهل اغسطس ١٩٩٢ الى الولايات المتحدة، لأول

مرة منذ حوالى عامين، دون ان تصاحب عودتها ضجة اعلامية، وهو أمر غريب فى بلد لا يعرف الا الصخب، ولا يطيق السكون، ولو للحظات.

وهكذا شاءت الاقدار لبراندو الذى عاش حياته يحلم ببناء فردوس فى تاهيتى، وعمل جاهدا من اجل تحقيق حلمه هذا على ارض تلك الجزيرة الساحرة، شاءت له ان يستبدل بفردوسه المفقود قصرا، ولا أقول حصنا فى كاليفورنيا، يحمى بين جدرانه ابنته المضطربة نفسيا.

غرام وانتقام

فمما هو معروف عن تلك الابنة، انها منذ الصغر، وهى تعانى من مشاكل عاطفية حادة.

وبدءا من الفضيحة، ولها فى قلب الاحداث دور رئيسى، ظلت تلعبه حتى لحظة الانتحار.

فهى والقتيل كانا على علاقة غرام، وليلة الجريمة « ١٦ مايو ١٩٩٠» كانت حاملا منه فى الطفل «توكى» الذى ولدته، بعد مقتله بستة أسابيع.

والقاتل اخوها يزعم انه اطلق الرصاصة التى اخترقت رأس حبيبها، دفاعا عنها من عنف القتيل الدائم الاساءة اليها.

وحتى الآن ثمة امور كثيرة غامضة تثير القيل والقال.

فلا يعرف احد على وجه الدقة ما الذى حدث فى الليلة المعصيبة؟

ما الذى قالته «شيين» لاخيها «كريستيان»؟

وماالذى رأته وسمعته تفصيلا؟

هذه الاسئلة، وغيرها كثير، لا تزال تبحث عن اجابات.

فبسبب حالتها العقلية شكّت سلطات التحقيق سواء فى تاهيتى أو فى لوس انجلوس فى صدق ماجاء على لسان ابنة براندو، وصفا لوقائع تلك الليلة الليلاء.

ومما زاد من شكوك تلك السلطات، تحركاتها المريبة، منذ الادلاء بأقوالها فور مقتل حبيبها، لاسيما بعد ان تبين ان المنسق لتلك التحركات ليس الا الأب «براندو» الذى عند سماعه النطق بالحكم على ابنه بالسجن عشرة أعوام، قال نادما، وهو يجهش بالبكاء، انه «لو كان أبا افضل لما وقعت المأساة».

وسعيا منه الى التخلص من أزمة الضمير تلك، وانطلاقا من عاطفة الابوة، جمع براندو فى دفاعه عن ابنته من «تاريتا تيريبيا» الممثلة التاهيتية التى وقع فى حبها أثناء تصوير فيلم «ثورة على السفينة بونتى» وابنه من «انا

كاشفى» الممثلة الهندية التى بادلها الغرام اثناء تصوير فيلم آخر.

فبعد مقتل «دراج» بقليل، زل لسان الابنة بعبارة قالتها الى احد مخبرى الشرطة «اذا كنت لا تعلم، فالذى حدث كان جريمة قتل» واستنادا الى شهادة المخبر هذا، استصدر مكتب المدعى العام فى ولاية كاليفورنيا اذنا يخول الجهة القائمة بالتحقيق سلطة الزام «شيين» بالاجابة على ماقد يوجه اليها من اسئلة فى شأن مقتل حبيبها.

وما إن وصل خبر ذلك إلى سمع «براندو» حتى بادر باستصحاب ابنته إلى المطار، ومنه قام بترحيلها إلى بيته فى تاهيتى.

وحاولت حكومة الولايات المتحدة مرارا وتكرارا استدعاءها بوصفها شاهدة فى أثناء قيام الشرطة بإجراء التحقيق، غير أن جميع محاولاتها باءت بالفشل بسبب حالتها العقلية والطبية.

فلم يكد يمضى شهر على وصولها إلى تلك الجزيرة، إلا وكانت قد ولدت طفلها «توكى» من القتيل.

وحتى ولو لم تكن قد رحلت إلى تاهيتى، ووقفت أمام سلطة التحقيق فى كاليفورنيا تدلى بشهادتها فأغلب الظن أن اجاباتها ما كانت لتشفى الغليل. فتصرفاتها الغريبة قبل الجريمة، متمثلة فى الضحك من غير سبب والتمخط فى ذيل فستانها، هذه التصرفات ازدادت بعد مشهد القتل غرابة واضطرابا.

ورغم انها كانت حاملا، فقد لوحظ عليها فى تاهيتى انها تستهلك عقاقير الهلوسة بإسراف وبعد ولادة «توكى» حاولت الانتحار مرتين، وفى احدى المحاولتين قامت بشنق نفسها بواسطة سلسلة احد الكلاب.

وفوق هذا، اخذت تصدر بيانات ملتهبة تزعم فيها ان الطفل الوليد ليس ابنها، وان اخاها «كريستيان» لم يقتل حبيبها، الا استجابة لطلب من ابيها «براندو»، وبينما قضية اخيها تنظر امام القضاء فى لوس انجلوس ازدادت حالتها سوءا.

وفى هذه الاثناء كانت السلطات الفرنسية هى الاخرى تجرى تحقيقا فى الجريمة.

● الهروب الكبير

وقد تفاقم اضطرابها، عقب اعتراف اخيها بجريمته فى يناير ١٩٩١، مما اضطر السلطات التاهيتية الى منحها اذنا بالسفر للعلاج فى فيلادى باج، احدى عيادات الامراض النفسية التى لا يعلى عليها فى اوربا، بشرط العودة الى تاهيتى فور انتهاء العلاج.

وفى سبتمبر ١٩٩١، اى بعد ثمانية شهور

من بدء العلاج، حدث امر لم يكن فى الحسبان. جاء براندو الى تلك العيادة، حيث ساعد ابنته على الفرار.

وخلال ثلاثة اسابيع عاش الاثنان كالمطاريد، تتعقبهما الشرطة الفرنسية من قرية لأخرى.

وفى احدى الامسيات، شوهد براندو بمفرده فى احد المطاعم، وهو يتناول العشاء. وبكل بساطة تعقبته الشرطة الى حيث تختبىء ابنته.

وفى منتصف شهر نوفمبر ، وضعت الشرطة الابنة بعد القبض عليها داخل طائرة نفاثة فرنسية، عادت بها الى تاهيتى.

اما الاب، فقد استقل طائرة اخرى، عادت به الى حيث يسكن فى لوس انجلوس.

وفى سبتمبر ١٩٩٢ ، نجح محامى براندو فى اقناع المحكمة بتاهيتى بان «شيين» تحتاج الى مستوى من الرعاية النفسية، لا يتوافر الا فى الولايات المتحدة.

فكان ان اذنت لها السلطات المحلية بالسفر الى لوس انجلوس للعلاج.

تضليل العدالة

والامر الغريب فى هذا كله، هو موقف براندو من سلطات التحقيق.

فمنذ لحظة اعتراف ابنه امامه، ولا همّ له الا تضليل العدالة، تارة باخفاء معالم الجريمة، وتارة اخرى بالامتناع عن الادلاء بشهادته، وتارة ثالثة بالقيام بتحركات مشبوهة اقرب الى تحركات الشخصيات الاجرامية التى تقمصها فى بعض الافلام، وبالذات الاب الروحى.

فرغم انه عثر اثر وقوع الجريمة على الرصاصة القاتلة فإنه لم يقم بإخطار الشرطة بذلك الا بعد سبعة ايام.

هذا، ولم يكتف بحجب هذه المعلومة المهمة طوال تلك المدة الطويلة، بل عمل على تغيير معالم الحجرة، حيث وقعت الجريمة، بان قام بتمزيق السجادة، ونقل قطع الاثاث، فى محاولة منه لاثبات أن ابنه والقتيل كانا فى حالة شجار قبل الحادث، مما يوحى بأن الرصاصة ما انطلقت الا بسبب المشاجرة، اى بطريق الخطأ، لا العمد.

وعندما جرى استدعاؤه الى بولينيزيا، كى يجيب على بعض الاسئلة فى التحقيق الذى اجرته السلطات فى تاهيتى، امتنع عن العودة الى الجزيرة التى كان يعتبرها، الى عهد قريب، فردوسا.

وفى ١٩ من يونية ١٩٩٢، وبعد مفاوضات دامت اربعة شهور، وافق براندو على الالتقاء بالشخص القضائى الذى قررت احدى محاكم تاهيتى انتدابه لاجراء التحقيق، وهو فى هذه الحالة المدعى العام المساعد الامريكى «جريجورى جسنز»

والغريب من امر هذا التحقيق، او بمعنى اصح الحديث، ان يتم الالتقاء بين الاثنين لمدة

لم تزد على تسعين دقيقة ، واين؟

فى مكتب محامى «براندو» بغربى لوس انجلوس!! والاكثر غرابة عدد المرات التى اجاب فيها براندو بـ «لا اعرف» و«لا اتذكر» فى اثناء ذلك الحديث.

فلو حسبناها لوجدناها لا تقل عن ست وخمسين مرة.

● ثمن الخديعة

وبطبيعة الحال، كل هذه الافعال غير المألوفة كان لابد ان تكلف «براندو» كثيرا، فمن اجل تبرئة ابنه القاتل، وحماية ابنته التى زادها مشهد القتل اضطرابا.

انفق براندو مبالغ طائلة على المحامين «خمسة فى لوس انجلوس، اثنان فى باريس، اثنان فى تاهيتى، واحد فى لندن»

وفوق هذا «آلن درشوفيتز» استاذ القانون فى جامعة هارفارد.

وعلى الأطباء ، ويقال فى هذا الخصوص ان اقامة ابنته فى العيادة النفسية بباريس كلفته ثلاثين الف دولار شهريا.

وعلى تذاكر السفر بالطائرات، ومعروف عن براندو انه اعتاد ان يشترى لنفسه صفا كاملا من مقاعد الدرجة الاولى.

وأحيانا يغالى فيشترى بالكامل القسم المخصص لتلك الدرجة.

يضاف الى ذلك اجور المخبرين والحراس الخاصين، فضلا عن ثمن قصر شيرمان اوكس الذى اشتراه خصيصا لابنته.

وعلى كل، فالملايين الخمسة التى قام المنتجان الكسندر وايليا سالكند بدفعها عن طيب خاطر الى براندو مقابل الدقائق العشر، فى فيلم «كولومبس الاكتشاف»، هذه الملايين كانت بالنسبة له بردا وسلاما، اذ ساعدته فى معركة التغلب على ضائقته المالية التى زادتها جريمة ابنه تأزما .

● غرور الشهرة

ومن عجب أنه ما ان تسلم الملايين الخمسة، حتى اخذ يهاجم الفيلم بزعم انه اظهر سكان امريكا الاصليين قبل خمسمائة سنة، وكأنهم همج يستحقون الابادة.

ويطالب برفع اسمه من عناوين الفيلم، حماية لسمعته من عار المشاركة فى عمل معاد للانسان، وطبعا لم يستجب آل سالكند لطلبه، كما لم يستجيبوا، قبل اربعة عشر عاما، لطلب مماثل، الا وهو رفع اسمه من عناوين «السوبرمان» ، ذلك الفيلم الذى دفع له ثمنا لظهوره فيه او سماع صوته لمدة خمس عشرة دقيقة مبلغ ثلاثة ملايين من الدولارات.

وعدم استجابتهم انما يرجع الى انهم بحكم انهم منتجون، اكثر الناس فهما لطبيعة براندو الآن، انه مهرج، وليس الملك لير باى حال من الاحوال.

وطن الشعراء

وهل يحق للحاكم إلغاء الهوية ؟

بقلم د. صلاح فضل



الجواهري — البياتي

الوطن فكرة غافية لايوقظها سوى الشعراء بالتذكر والتحنان والغناء. فإذا كان الإنسان يرتبط شعوريا بطريقة غريزية بالمكان الذى يو فيه. وتمتد عليه أعراقه أو تسرح عنده حواسه فإن توسيع دائرت ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية ، وتعمي وعيه الفطرى به يعد نموذجا لصناعة المثال والتعلق به . وهو صناعة شعرية فى حقيقة الأمر ؛ حيث يصبح بوسع الإنسان عن ممارستها إبداعا أو التفاعل معها تلقيا واستجابة أن يرى ذاته فى مرا المكان . وينشد أحلامه على صفحة الزمان . ويشكل فى كل حالا كيفية انتمائه لهذا العالم الصغير . غير أنه لا يفعل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعرية جعلته يصبو إلى مرابع لهوه ومجالى طفولته . أو يتوج بتذكر ماضيه واستعادة معالمه.

للشعراء مسالك عديدة فى تكوين فكرة الوطن وإذكائها وتنمية الشعور بها ، فهم لا يقتصرون على تغذية هذه الحالة الفطرية بشكل مباشر إلا فى بعض اللحظات الغنائية الصافية عندما يرتدون إلى الوعى بالزمن الماضى أو يذهلون بتأمل مشاهد التاريخ ، أما فى بقية اللحظات المحتدمة فإن موقفهم النقدى من الحياة يجعل علاقتهم دائما متوترة بفكرة الوطن ، جدلية معه ، درامية فى معظم الحالات ، فهم يعانون من الاغتراب بينما يقيمون فى مساكنهم ، كأنهم أبدا على سفر أو تراهم يعقدون علاقات حميمة بأماكن واقعية أخرى يتخذونها أوطانا جديدة لا تمنحهم السلوان ولا تفعل إلا إذكاء الحنين المشبوب إلى أوطانهم الأولى ، أو يختلقون نزاعات حادة بين الواقع والمثال كما يبرز فى تجليات مختلفة ، يرون فيها طبيعة الحياة عبر صراع المدنية بالقرية أو الحضارة مع الطبيعة ، بيد أنهم فى كل ذلك يقومون بتوليد صورة شعرية للوطن ، تتوافق مع أحلامهم وتحفر قسماتها فى ذاكرة الأجيال

والنموذج الذى نريد ان نتأمله فى هذا المقال من الأوطان الشعرية هو العراق على وجه التحديد ، فقد خلع الشعراء عليه فى العقود الأخيرة - ناهيك بماضيه الحضارى الزاهر - ألقا خاصا ، حتى أصبح وطن النجوم فى عالمنا العربى ، وأوشكت بغداد أن تسترد فى العصر الحديث طرفا من مجدها الأسطورى بما تراكم حولها من كلمات.

● المثقفون بين شقى رحى ●

ثم جاء الجرح السياسى الناغر منذ حرب الخليج ليبدد فى نظر الكثيرين هذا الألق ، وليكشف عن عورة الخطاب العربى وقد انشطر الى شقين : أحدهما يكرس الطاغوت العدوانى ويلتمس له الأعذار متجاهلا معطيات التطور الحضارى للشعوب ، والآخر وهو يدافع عن الشرعية بسحق الشعوب وإهدار الطاقة وتضييع المستقبل. ووقع الشعراء والمثقفون بين شقى الرحى ، ولم يترك لهم الإعلام المتميز والموجه فرصة كبيرة لتحديد المواقف الاستراتيجية وتأسيس المبادىء الصحيحة ، لكن الفجيعة الحقيقية سقطت على رءوس شعراء العراق ومثقفيها فمن بقى منهم بالداخل حكم عليه بالخرس وهو يشهد فصول المأساة التاريخية ومن اختار المقام بالخارج كان لابد له ان يخرج من الصمت ويتحمل

مسئوليته . وجاء عقاب البياتى والجواهرى بحرمانهم من الجنسية العراقية لزيارتهم السعودية ليفجر هذا الوضع وليكشف عن المدى الذى وصل اليه وجه السلطة والفجر الذى بلفته وهى تعاقب رموز الثقافة العربية بمنظور إقليمى وتحرم الشعراء من حق المواطنة الذى لم يسهم أحد فى تكوينه بمقدار ما أسهموا . فهم الذين صنعوا مجد العراق الحديث وهم الذين تسلخ جلودهم عنه ، على أيدى الرمم السياسية التى كان لابد لها أن تدفن منذ وقت طويل.

● حديث الشعر ●

صورة مدينة :

وحسبنا كى نعلو على أوجاع السياسة ان نعود لحديث الشعر ونتأمل جانبا يسيرا من صورة بغداد كما رسمها البياتى على مراحل مختلفة ليتبين لنا أنه ورفاقه هم صناع نموذج الوطن الشعرى وأصحاب شرعيته . فمنذ مجموعته الأولى «ملائكة وشياطين» التى صدرت عام ١٩٥٠ ـ وكأنه يحدد بها ثنائية الساسة والشعراء ـ وهو يغنى أنشودة بغداد ويبعث أسطورتها القديمة قائلا: ـ

بغداد يا أغرودة المنتهى
وياعروس الأعصر الخالية
الليل فى عينيك مستيقظ
وأنت فى مهد الهوى غافية

فيصب عصارة روحه الرومانتيكى المشبوب فى مطلع الشباب بتوحيد المدينة بالعروس التى يخطبها . مستثيرا حلمه التاريخى بماضيها العريق حيث مات فى حبها كل أهل الهوى وظلت هى الطفلة الباقية . ونلاحظ فى هذا الصدد بداية تسلط صورة ملحة على خيال الشاعر كلما ذكرت بغداد هى صورة الليل وان كان هنا يجعله ليلا يقظا كى يتعادل فى وجدانه مع غفوتها اللاهية فى مهد الهوى والحب ، لكن هذا الليل لن يلبث أن يتكاثف ظلامه كلما اشتد وعى الشاعر بالواقع وتعددت تجاربه معه ، أما فى هذه الفترة الرومانسية فإن الليل هو الذى تبحر فى سجوه زوارق الأحلام السكرى ـ على حد تعبيره ـ لتحتضن الصمت

فى قبلة عذرية مشبوبة.

لكن الشاعر لا يلبث ان يخرج الى المنفى ويتغرب عن الوطن ويقبس من نار الثورة فتتوهج لغته الشعرية ويتبخر حسه الرومانسى . ويرى بغداد على بعد فينشدها «موالا» من نوع آخر يقول فيه :ـ

بغداد يا مدينة النجوم

والشمس والأطفال والكروم

والخوف والهموم

متى أرى سماءك الزرقاء

تنبض باللهفة والحنين ؟

متى أرى دجلة فى الخريف

ملتهبا حزين

تهجره الطيور

وأنت يا مدينة النخيل والبكاء

ساقية خضراء

تدور فى حديقة الأصيل

هنا نرى شعرية البياتى وقد أخذت تتشكل فى إطارها الجمالى الفاتن ، حيث تتجلى طريقته فى الأداء عبر أسلوبه المميز فى التعبير عن موقفه من مدينته ، إذ يعتمد فى هذا المقطع على عدد من التقنيات اللغوية التى لن تفارقه بعد ذلك ، إذ تصبح من أهم الخواص الماثلة فى قوله الشعرى كما أبرزتها الدراسات المتمعنة ، وبوسعنا ان نشير الى بعضها مما يتسع له مجال المقال.

أولها توظيف التخالف فى المتواليات النسقية ، حيث يسوق عددا من المعطوفات المتجانسة ثم يكسرها بشىء آخر لا ينسجم معها فى العرف المألوف ، مما يولد لدى المتلقى دهشة تستثير انتباهه وتستحثه على تكوين الصورة المتحركة ، فالبيت الثانى مثلا يمضى على نسق متوقع عندما يجمع بين عناصر «الشمس والأطفال والكروم» لأنها ـ على تباعدها النسبي تمثل خيرات الطبيعة وبشريات المستقبل ، لكنه إذ يعطف عليها مباشرة

«الخوف والهموم» يكسر نمط التوالى المتوافق ليكشف عما تخبئه المدينة لأهلها من شقاء وتعاسة .

وكذلك عندما يصفها بأنها «مدينة النخيل» يصبح بوسعنا أن نتوقع إعمالا لهذه الطريقة معطوفا مضادا للثمار . فيأتى «البكاء» ليؤكد هذا الحدس بالوطن المحروم من نعمائه ، المتناقض مع طبيعته.

● بصيرة الشاعر ●

أما التقنية الثانية التى تؤذن بما سوف يصبح من سمات شعرية البياتى الأصيلة فهى الاعتماد المنتظم على فعل الرؤية فى تكوين المتخيل الشعرى ، حتى لقد صار نموذجا للشاعر «الرؤيوى» بامتياز وليس من الضرورى بطبيعة الحال ان تتمثل الرؤية فى فعل لغوى محدد ، بل تأتى نتيجة لسريان بصيرة الشاعر ونفاذها الى مكنون الكون لاكتشاف ما خلف حجبه المادية من منظومات عليا تستوعب حتى أشكال الاختلاف والنشاز ، لكنها هنا رؤية مؤجلة خاضعة للاستفهام المتلهف «متى أرى» ، فتصب هكذا فى اتجاه التطلع للمستقبل وتوليد معالمه ، إنه يريد أن يرى السماء الزرقاء وقد أصبحت صافية تنبض بالتحنان لأبنائها ، ولا تلفظهم كما تفعل معه . ويرى النهر الحزين لا تهجره الطيور سوى فى الخريف فحسب استجابة لقوانين الطبيعة ، لا فى جميع المواسم كما يحدث الآن ، ويرى المدينة و قد تلبست بحب الطبيعية واكتست ثياب الخضرة الدائمة المتدفقة بالخير والجمال ، حتى تصبح بحق «مدينة النجوم» فتجمع فى لحظة واحدة بين خواص المدينة الحضرية الباهرة والحدائق الغناء التى تلتقى فيها نجوم الطبيعة مع كواكب المجتمع ، بعد أن تتحول الى «ساقية خضراء» تدور فى نوع خاص من الحدائق . مضافة للحظة زمنية متميزة هى لحظة «الأصيل» ، وهنا ندرك ان إضافة المكان للزمان فى «حديقة الأصيل» تقوم بدور مهم فى تكوين الصورة المرئية وإضفاء خاصية السحر عليها حتى لتصبح متعينة ومبهمة فى الآن ذاتــــه.

رثاء بغداد :

ولأن الحلم الشعرى مستحيل ان يتحقق خارج الكلمات ، والصورة المثالية لا تقبل قيد الوجود الواقعى المتجسد . فإن الشاعر سرعان ما يتخذ موقفا مغايرا من رموزه القديمة ، يتيح له أن يطور دلالتها ويولد الجديد من تجاربه المتشابكة معها ، مبقيا دائما على روح النموذج الكامن خلف المواقف والمتغيرات . فتصبح المدينة عند البياتى الحلم الذى لم يولد بعد بالعالم الكامل . وهو عندما يرثيها ـ فى مفارقة لافتة ـ إنما يقوم فى حقيقة الأمر بتعديل المثال وقياس حياته وخبرته عليه . فيما يتحول الى نقد التاريخ وتحريكه الى وجهة جديدة . هكذا نرى البياتى فى ديوانه «الكتابة على الطين» المنشور اوائل السبعينيات لا يتغنى ببغداده القديمة ، فقد مضت هذه المرحلة، ولكن يتمثلها وهى لم تولد بالشكل الذى يتخيله ، فيقول عنها :

تطن بالناس وبالذباب
ولدت فيها وتعلمت على أسوارها
الغـــــربـــة والتجــــــــواب
والحب والموت ومنفى الفقر فى عالمها
الســــــــفلى و الأبــــــــــواب
علمنى فيها أبى : قراءة النهار
والنار والسحاب والسراب
والرفض والإصرار
علمنى : الإبحار
والحزن والطواف
بين بيوت أولياء الله
بحثا عن النور وعن دفء ربيع لم يجىء بعد
ومازال ببطن الأرض والأصداف
منتظرا نبوءة العراف
علمنى فيها : انتظار الليل والنهار
والبحث فى خريطة العالم عن مدينة
مسحورة دفينة

تشبهها فى لون عينيها وفى ضحكتها الحزينة
لكنها لا ترتدى الأسمال
وخرق المهرج الجوال
ولا يطن صيفها بالناس والذباب

فإذا تابعنا طريقة البياتى فى إنتاج دلالته الشعرية وجدنا ان تكوين الجملة عنده هو الذى يختزن ويفجر معناها على المستوى النحوى التركيبى ، فالمدينة التى يود ان يرثيها ، يبشر بموتها وميلاد اخرى مثالية مكانها ، قد أهدرت فيها قيمة الإنسان حيث تكاثر فى العدد وتناهى فى الحضارة ، فقد أخذت «تطن بالناس» والطنين فعل صائت يسند أصلا للذباب عندما لا نكاد نراه لانتشاره وكثرته . او يسند الى النحل ، لكنه كى يستبعد الاحتمال الثانى الإيجابى يقرن الناس بما أصبح يعادلهم وهو الذباب . ثم يمضى فى إيراد مجموعة من الإسنادات الغريبة هى التى تشكل البنية التصويرية للقصيدة . فهو قد تعلم «على أسوارها الغربة» ، وتوقع القارىء ينصرف الى اتجاه آخر ، حيث يتعلم الإنسان على يد شيوخه وأساتذته . لكن الشاعر يتعلم على يد «أسوار المدينة» التى تلفظه . ولا يكون ما تعلمه حينئذ سوى نتيجة هذا الطرد ، وهو الغربة والتجواب . فالقصيدة تتبع نموذجا سرديا من السير الذاتية المألوفة فى التراث العربى وتجرى عليه تعديلا يقوم بتشعيره وتكييفه كى يتطابق مع صورة المدينة المرثية ، ثم يعود الشاعر لاستثمار تقنيته الأثيرة فى الجمع فى نسق واحد بين معطوفات متناقضة تستثير الكوامن من وراء دلالاتها العديدة فهو يدخل ضمن ما تعلمه الحب والموت على ما بينهما من مسافة بعيدة ، والمنفى الذى يختلف عن الغربة الأولى . لأنه «منفى الفقر» فى العالم السفلى للمدينة . أى أنه منفى داخلى يتطابق مع ما سبق ذكره من منفى خارجى بالتجواب ، كما تتطابق الأبواب فى نظام التقفية المحكم لتغلق الفقرة التى افتتحت بكلمة الذباب فى البيت الأول .

● قراءة النهار ●

ويأتى الإسناد الثانى ومتوالياته فى القصيدة ليحفر مجرى عميقا فى تجربتها المعرفية والوجدانية معا ، فأبوه قد علمه «قراءة النهار» وبقية مظاهر الطبيعة . فأن يتعلم الإنسان

القراءة على يد أبيه هذا أنسب الأشياء وأكثرها ألفة ، أما أن يكون المقروء هو النهار وما تلاه فذلك هو الإبحار الشعرى فى قلب الطبيعة واستكناه أسرارها واستقطار حكمتها ، عندما يكون مجرد توالى الكلمات بنظام متعاطف جديد اقتراحا بتعديل نظام الحياة واكتشاف طبيعة تنامى الخبرة به .. وفى هذه التوليفة من المتواليات تجتمع عناصر الطبيعة والثقافة فى سلك واحد ، فكما أن النهار يجانس النار صوتيا ودلاليا ، والسحاب يتجاوب مع السراب بخيط موسيقى ومعنوى فإن هناك انتقالا مفاجئا الى ثقافة المجتمع وآداب السلوك الحضارى فيه ، يتمثل فى تعلم «الرفض والإصرار» مما يتقابل مع «تعلم النهار» لا بمجرد التوافق الموسيقى للقافية ، وإنما بتبادل المواقع الدلالية بين الجملتين . لأننا إذا أحسنا قراءة حكمة الطبيعة وفهمنا نور معرفتها رفضنا ما يفعله الإنسان لتشويهها وإفساد الحياة فيها . فتعلم الثقافة يكاد ينحصر هنا فى معرفة كيفية رفض التدهور وإدانة التدنى حفاظا على نقاء الطبيعة وحكمتها وجمالها .

المرثية عادة تعلن عن موت شيء ونعيه والحسرة على فقده لكن هذه القصيدة تريد ان تنذر باندثار هذا العالم القبيح المفعم بالبؤس وتبشر بمولد مدينة متخيلة مثالية مكانه . لكنها تدغم الفعلين فى أمر واحد محققة لونا من جدلية الموت فى الحياة - على حد عبارة البياتى نفسه - وتهدى المرثية الى المستقبل . تنعى الماضى وهى ترى بشائر التحول وتضع شروطه وأشكاله . تنفى الواقع وتخلق المثال وتمضى فى صناعة هذه «المدينة الفاضلة» التى طالما حلم بها المفكرون شعريا فى جهدهم الخلاق لترقية الإنسان .

ولأن السلطة الجاهلة هى التى تقتل شعبها وهى تحسب ببلاهتها أنها تهش عن الذباب . ولأن البياتى - كما قال عنه صلاح جاهين منذ أكثر من أربعة عقود : -

«ياعندليب عَ المشنقة عشه

عافر مع الجلاد قام هشه»

كان لابد أن تسحب منه الجنسية العراقية مرة أخرى وإن لافقد فقد مصداقيته وأطال اللعب بشعرة معاوية وهو ينشد على أبواب مدينته . مثل عمر الخيام الذى طالما تغنى له ورمز به للشاعر الذى يحلم بالمستقبل وهو واقف على المقصلة ويصنع وطنه شعرا صافيا ونموذجا مثاليا كما هو خليق بأن يكون دائما وطن الشعراء .

عند الوداع

شعر : محمد مهدى الجواهرى

سلام على هضبات العراق   وشطيه والجرف والمنحنى
على النخل ذى السعفات الطوال   على سيد الشجر المعتنى
على بشرة يوم إغداقه   تزف على العسر عند القنى
ودجلة إذ فار آذيها   كما حُمَّ ذو حرد فاغتلى
ودجلة تمشى على هونها   وتمشى رخاء عليها الصبا
ودجلة زهو الصبايا الملاح   تخوض منها بماء جرى
تريك «العراقى» فى الحالتين   يسرف فى شحه والندى !

* * *

سلام على قمر فوقها   عليها هفا وإليها رنا
تلوذ النجوم بأذياله   هفت إذ هفا ودنت إذ دنا
كأن يدا طرزت فوقها   من الحسن موشية تحتلى
رواء النمير لها لحمة   وذوب الشعاع عليها سدى

* * *

على الجسر ما انفك من جانبيه   يتيح الهوى من عيون المها
سلام على جاعلات النقيق   على الشاطئين بريد الهوى
لعنتنى من صبية لا تشيخ   ومن شيخة دهرها تصطبى
تقافز كالجن بين الصخور   وتندس تحت مهيل النقا



شعر : مريد البرغوثى

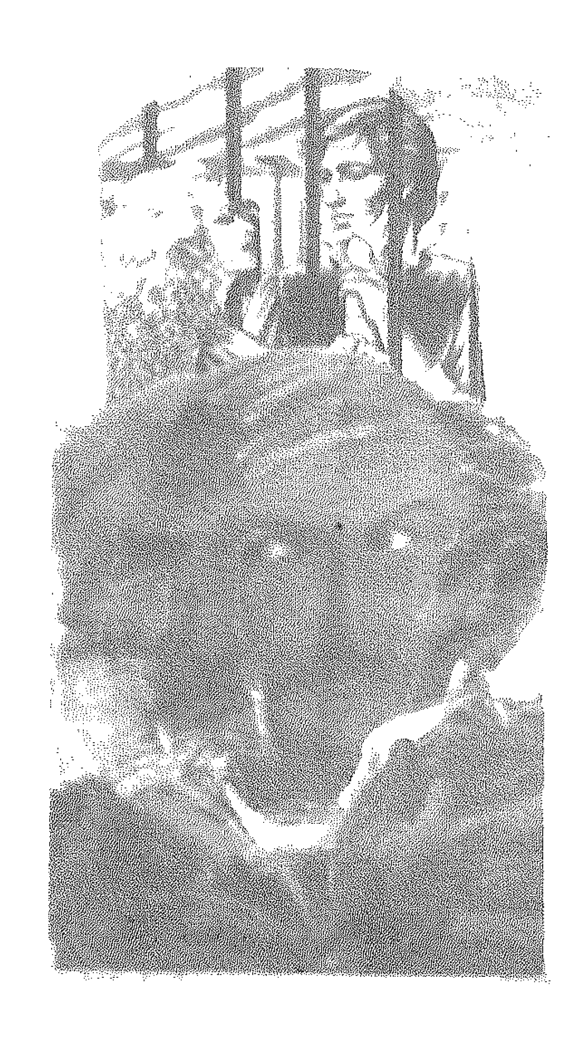
من تلة بيضاء يهبط،
عرقُهُ المبتلُ يلهث،
والعجيبة
أن تعود الخيلُ غاضبةٌ وساهمةٌ معا،
وتكون هالكة وتزداد انتباها!
يسعى وَيسْعُلُ
يا إلهى!
نحن كنا إن همزناه اختفى فى لمحتين
فلا يرى إلا خيالا واشتباها
مُترَفِّع
وكأنه، فيما يظن، هو الأمير
ويحسب الأمراء خيلا عنده
وكأنه، ومن الطفولة، إن تعثر
قد يموت من الحياء والاعتذار كابن آدم
ثم يرمح مرة أخرى
فيخمش غيمة، ويجوزها
وكأنه أكذوبة الرومانس
صارت حافرا ومدى، وتلمس
أو جلاميد امرئ القيس
التى كرت وفرت فى صباها.
يا إلهى!
كيف يكتهل الفتى بلمحة؟
أم أن كل خسارة تمنى اكتهالا فى الزمان؟
مهلا! وأجِّل دمعة العينين
حاول مرة أخرى! ولا تسقط تماما، يا حصان!

الدخول إلى غرناطة

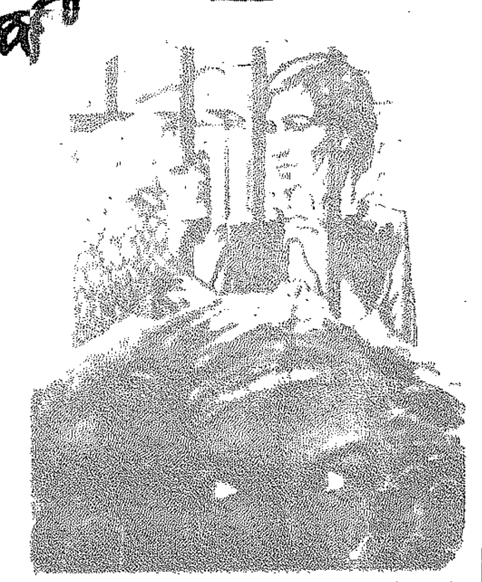
شعر : عبدالوهاب البياتى

(١)

لم أدخل غرناطة ، لكنى كنت بها
شبحاً
أتجول فى قصر الحمراء
أصغى لنحيب الماء
وأنين جذور الأشجار
أتسلق أبراج السور المهدومة
أحصى القتلى فى كل مساء
فى حى «البيازين»
وسوق العطارين
وبيع الأقفاص
زمنى كان رماداً
ورعايا مملكتى أشباح
منفاً فى «غرناطة»
فى عينى «عائشة» دفنت أسلحتى
وجنودى قتلوا فوق الأسوار
شعرائى خانوا الشعر
وبيعوا للحاكم فى «وهرانْ»
حيوان حجرى غرناطة هذى
بالسل مصاب



يسعل فيها الأموات
أم وطن ينهار ؟
قدرى : أن ألعب شطرنج الحب
الأعمى
مع ظلى فى المرآة
ماذا قالت بيفاء القصر ؟
وماذا قال العراف ؟
لن تدخل غرناطة إلا بعد الموت
فماذا تنتظر الآن ؟
الموتى دفنوا موتاهم
فى قاع الآبار
لم يبق سوى المنفى
لكنك منفى فى كل مكان
فى عصر قيامتك الأخرى
من يدرى
قد تدخل غرناطة أو لا تدخل
قد تصبح آجرة قبر حمراء
أو جرة خزاف
أو شاعر حب جوال
ماذا خبأ هذا الليل الدامى
تحت غبار الأوراق :
سنبلة أم نار ولادتك الأخرى
فى هذا القصر المنهار
أتناسخ أسلاف اليحدث هذا بعد



الزلزال ؟
وجهى حجر بركانى
ودمى بركة نار
أسلافى سخروا منى فى المرآة : فأياً
منهم أختار ؟
البدوى المصحر فى الغيب وحيداً
فى باب الله
أم «زرياب» مغنى الصبوات
ها أنذا أسقط من أعلى البرج
أطير قليلاً
أدخل غرناطة من كل الأبواب

(٢)

فى أى زمان ومكان نحن الآن ؟
«كولومبس» يضحك مجنوناً
فى بحر الظلمات
وأنا أدرج فى الأكفان



شعر : عزت الطيرى

بِعتابِها
سَتمُرِ الجميلة
مثقلة .. بهوى السوسنه !! ...
يحيطُ بها ،
مطر من هديلٍ ،
وتحرسها ،
غيمة مثخنَه ....
ويسبقها ،
قمر بالحنين ،
يُلوّن خطوتها اللينة !! ....
بعتابها ،
وبلوز الجنون ،
بنار المسافات والأمكنه !! ...
ستمضى ،
وترشق هذا الفتى .... ،
بحربة أهدابِها الساخِنَهْ !! ....
وتوقظ ،
فى مقلتيه الدموع ،
وتتكأ
أحلامَهْ الممْكنَهْ ...... !!
وتدنيه
من رحماتِ العيون
وتلمس

منْ وجدِه
مكمنَه !! ....
وتُطلْقُ من عطرها
موجتين
تُلفّان
أرجاءه الساكنَه ..... !!
وتسقيه منَ نهرها
بِعض ماء ،
وتُعطيه
مِنْ لِحنِها
دَندنه ...... !!
فيصفي بأنفاسِه للعبير ،
ويخفى العذابَ
لكى يعلنهْ !! ....
فيمضى ،
يمدّ إليها اليدين ،
ليحضنِ أوهامَه الداكنهْ .... !!
فتمرق منه
وتغدو هوَاء
وتكمل
رحلتها
الآمنه .... !!
....
....
وماتم فى لحظةٍ
للفتى
سيشرح أهواله
فى سنه .... !!



شعر : عبدالستار سليم

لا الحبُّ سهل ولا نسيانه سهل

يامن تعلّق منك القلب والعقل

عز اللقاء على قرب .. فكيف إذن

لو ابتعدنا غداً .. يرجى لنا الوصل

إلى متى مُدْيَة الحرمان تذبحنا

وفى العيون هوى بالدمع مبتل

السبل تجمعنا حتى إذا انشغلت

قلوبنا بالهوى .. ضلت بنا السبل

يأيهذا الهوى أشعلت أوردتى

مذ سلطتك على الأعين النُّجْل

إنى المعذّب فيمن لا وصال له

ياليته شاغلى عن حبه شغل

يامن عيونك قد أصبحن لى وطنا

هُنَّ الطريق وهن الزاد والظل

وكلما ثغرك البسّام طالعنى

يخضوضر القلب والأحلام والقول

وكان عمرى ليلا غير ذى قمر

وهل وجهك فيه فانجلى الليل

أنت الزمان لعمر لا زمان له

وأنت للحب كون ماله مثل

وأنت - إذ يتمنى القلب - أمنية

بل أنت أولى المنى فى خاطرى تحلو

تلك الحكايات فى عينى قد كتبت

لم أحكها لسوى عينيك من قبل

قد كنت لا خطرات القد تشغلنى

ولا العيون التى غنى بها الكحل

حتى لقيتك فانساب الهوى بدمى

وراح يهمى على قلبى وينهل

وقد صحوت على حب تملّكنى

وليس لى قوة فيه ولا حول

فقد أبيت على شوق أكابده

أظل أشقى بما ألقى وأعتل

سافرت فيك وكانت رحلتى قلقا

وأمنيات لوجدانى بها أخلو

فهل ألاقيك يوما عند منعطف

من الزمان ويسقى ربوتى الطل

أم سوف نبقى نعانى شوقنا أبدا

ويهرب العمر والأيام تنسل

كيف يختار الغرب الأعمال الأدبية للترجمة ؟

بقلم: محمود قاسم


ادوار الخراط

● ولعل المقال الذى نشرته جريدة لوموند فى ملحقها الادبى فى ٣ مارس الماضى عن الأديبين ابراهيم عبد المجيد ونبيل ناعوم خير دليل على تغير شكل الخريطة المرتبطة بترجمة الاداب العالمية الى اللغة الفرنسية على سبيل المثال ، فبعد ذلك الاقبال الهائل على ترجمة آداب امريكا اللاتينية ، واليابان ، فان عقد التسعينيات يعد بمثابة الزمن الوردى للأدباء العرب الذين تسلطت عليهم الأضواء بشكل لافت للنظر .

وهذه الظاهرة هى المرحلة الثالثة فى الاهتمام بالآداب العربية ، الاولى هى ترجمة مختارات للادباء المعاصرين وترجمة كتابات لادباء على صلة باللغة الفرنسية مثل طه حسين وتوفيق الحكيم ، وفى تلك السنوات ، وربما قبلها كان الاهتمام بالادباء العرب يؤلفون مباشرة بالفرنسية . ثم ذاع صيت الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية ، والذين عملوا فى الصحافة الباريسية ، اما المرحلة الثالثة ، فهى الاهتمام بالمبدعين العرب ، وترجمة اشعار محمود درويش والبياتى وادونيس وروايات حنامينا ونوال السعداوى وجمال الغيطانى ، ويوسف القعيد

وسليمان فياض وابراهيم عبد المجيد ، وادوار الخراط وغيرهم .

ولاشك ان هذا يعكس الاهتمام الذى حظى به الادباء العرب خارج الحدود ، فمعنى ترجمة رواية ما الى لغة اخرى ، خاصة في أوروبا ، يعنى ان دور النشر فى دول اخرى لاتلبث ان تنتبه الى اهميتها ، وسرعان ماتتم ترجمتها الى بقية دول المجموعة الاوروبية ، وقد حدث هذا لاغلب الروايات التى ترجمت الى لغة واحدة فى البداية ، ثم صارت الترجمات الى العديد من اللغات.

وفى الفترة الاخيرة اثيرت التساؤلات عن نوع الروايات التى يتم اختيارها للترجمة فالبعض يرى ان انتقاء الروايات المترجمة يتم بشكل متعمد لاعمال تتعمد كشف عيوب المجتمعات التى تعبر عنها ، بينما البعض الاخر ، يرى ان هذا الانتقاء يمثل اهم مافى اللغة العربية من ابداع ، وفى نفس الوقت مايتناسب مع ، ذوق القارىء فى الغرب وقابليته للقراءة . وتعددت مثل هذه الاراء رغم ان ترجمة الادب العربى الى لغات اخرى ، تمت لروايات منشورة منذ سنوات لدى الناشرين فى الوطن العربى ، ويقرؤها الناس باللغة العربية ، وموجودة فى المعارض ، وليست هناك اى قيود على نشرها ، ولم نسمع احدا يقول ان هناك انتقائية خاصة فى تأليفها مثلما يقال عن انتقائية ترجمتها .



● ختان الادب

ولعل اوضح مثال على ذلك ماحدث لرواية «اصوات» لسليمان فياض حيث طبعت ضمن احد اعداد مجلة «الآداب» البيروتية فى نهاية الستينيات، وطبعت بعد ذلك فى العراق عام ١٩٧٢ ، كما طبعها المؤلف على نفقته الخاصة طبعة محدودة عام ١٩٧٨ ولم ينتبه الى اهميتها سوى القلائل، وعندما ترجمت الى اللغة الفرنسية عام ١٩٩٠ ، ووصلت الى التصفيات الاخيرة للحصول على جائزة فيمينا ، ارتفعت الاصوات تندد باختيارها للترجمة



محمود درويش



جمال الغيطاني


سليمان فياض


نوال السعداوى

باعتبارها رواية ضد الختان ، فهى تدور حول رجل مصرى ، عاد الى قريته مع زوجته الفرنسية وعندما علم الاهالى ان الزوجة لم يتم ختانها ، اجريت لها عملية ختان وماتت الزوجة على اثرها بنزيف. وموضوع الختان يثار هذه الايام، ليس فقط بعد مؤتمر السكان الذى عقد فى العام الماضى ، ولكن ايضا من خلال القضايا التى رفعتها احدى مؤسسات حقوق الانسان دفاعا عن حق المواطنات فى عدم الختان وذلك تبعا لأضراره الخاصة والعامة .

اى ان عينى الكاتب هنا كانتا اسبق فى طرح قضايا المجتمع قبل رجال السياسة ، وعلماء الاجتماع والاسكان ، وغيرهم ، ولعل انصار وجهة النظر هذه يؤكدون اقوالهم بما حدث لكتابات نوال السعداوى المنشورة بالفرنسية ، وغيرها من اللغات مثل رواية «فردوس ، صوت الجحيم » التى نشرت فى بداية الثمانينات تحت هذا العنوان، وقد جاء فى رواية الكاتبة ان المجتمع الشرقى ، هو فى المقام الاول ، رجالى، للذكر فيه الصوت الاعلى وهى قضية تثار يوميا ، ولايكف أطرافها عن الخوض فيها وكأنه محرم على اهل الدار مناقشة مشاكلهم امام غيرهم ، بينما مسموح لهم فقط بالتعرية فيما بينهم .

وبالنسبة لرواية «اصوات» فإنها تعكس ظاهرة غريبة الشكل

فليس البعض هم الذين يتهمون الغرب باختيار كتابات بعينها تكشف نقائص مجتمعاتنا ، من اجل ترجمتها ، بل ان سليمان فياض نفسه يرى ان الغرب يترجم مايعتقد رجاله انه يخدم قضاياهم، وذلك بناء على حديث له مع كاتب هذه السطور بل هو يرى ان تلك الاختيارات بعينها تعكس الروح الصليبية التى توارثها الغرب عن اجداده تجاه الشرق منذ الف عام . كما ان سليمان فياض يرى ان الغرب يفعل ذلك بحساب ، وانهم لايختارون سوى عدد محدود من

الكتاب من اجل ابرازهم .

ولوصح هذا التفسير القصدى لأمكننا الذهاب الى ماهو ابعد من ذلك ، فهل كتب فياض هذه الرواية ، وهو يحمل فى داخله نوايا التشويه ام انه كان يقصد الانتقاد ، وتبيان حالة المجتمع تجاه قضية ما ، ولكن اذا خرجت هذه القضية الى خارج دائرة البيت العربى تحولت من انتقاد الى تشويه رغم ان سليمان فياض نفسه قد قام بنشر الرواية على نفقته الخاصة

● العيار .. بمكيالين

ونحن لانحاول الدفاع عن وجهة نظر الغرب ، ولانميل الى تأكيد حسن نوايا الناشرين والمترجمين ، ولكن لو قمنا بتفسير مثل هذه الظاهرة تجاه ماحدث بالنسبة لاداب امريكا اللاتينية ، فسوف نجدها متقاربة مع المستوى الاجتماعى . اى ان هناك روايات كثيرة من هذه الاداب ، يمكن النظر اليها بنفس المنظور المحدود . ولم نسمع احدا فى امريكا اللاتينية يرفع صوته صارخا بان هناك حملة صليبية أوروبية تجاه سكان القارة اللاتينية ، ولاشك ان الوضع اسوأ بكثير فى هذه البلاد ، كما صورته بعض الروايات، عم يعتقده البعض لدينا. ويهمنا هنا ان نقدم تفسيرا خاصا لهذه الظاهرة فمما لاشك فيه ان تلك المجتمعات القارئة قد أحس ابناؤها بالكثير من الملل من الاجواء المكررة ، التاريخية ، والمعاصرة ، التى تملأ الروايات المحلية الموجودة الان فى المكتبات وتبعا لتركيبتهم الخاصة فانهم يميلون الى التعرف على ثقافات العالم من حولهم ، فيسيحون فى العالم مشاهدين تلك الحضارات الحديثة والقديمة ، ويهمهم أن يقرأوا ، واذا اردت ان تتأكد فانظر عدد الكتب التاريخية او السياحية المنشورة عن مصر باى لغة اجنبية ، وقارنها بما صدر باللغة العربية وسوف تلاحظ الفارق الهائل .

وقد انعكس ذلك فى ان هذا القارىء كسر حدة التقليدية ، وهو


بهاء طاهر


إبراهيم عبدالمجيد

مشغوف بهذا الكسر دوما ، وكان من الاهمية ان يقرأ روايات تدور احداثها فى قلب الاماكن التى زارها على سبيل المثال ، فان الكثير من الكتاب الاجانب قد تخيلوا تاريخنا اكثر مما تخيلناه ولذا بدت اهمية هذه الروايات التى تم الالتفات اليها لانها اولا مكتوبة على لسان ابناء المكان، وعليك ان تراجع الاهتمام العام بروايات امين معلوف التاريخية، والاهتمام الخاص بروايات جمال الغيطانى مثل الزينى بركات .. على سبيل المثال، حيث ترجمت إلى اكثر من لغة بعد صدورها باللغة الفرنسية .

وليس شرطا ان تكون الروايات المختارة للترجمة تاريخية ، فما اقل هذه الروايات فى لغتنا ، ولكن هل هناك قصدية فى ترجمة رواية من طراز «ترابها زعفران» .. لادوار الخراط التى ترجمت عام ١٩٩٠ فى واحدة من كبريات دور النشر الفرنسية ، وليس حديث جمال الغيطانى عن الديكتاتور محددا

الطاهر بن جلون

بمكان فى رواية «رسالة البصائر فى المصائر» فالمكان لديه مجرد بشكل واضح ، ويمكن لاحداث روايته ان تقع فى اى بقعة من العالم الثالث بشكل خاص .

ولو نظرنا بهذا المنظور القصدى وحده لوجدنا انفسنا نطرح اسئلة متناقضة لا اجابات محددة لها بالمرة فالكثير من الكتاب قد ترجمت اعمالهم فى الشرق والغرب من الصين واليابان ، وروسيا الى فرنسا وبريطانيا ، وهولندا ، والمانيا ، فهل كان فى ترجمة نفس العمل قصدية ، حين ترجم الى احدى اللغات الأوروبية ، بينما تنافت هذه القصدية بالنسبة لدول الشرق !

● وهناك .. الطاهر ابن جلون

لاشك ان مثل هذا الاحساس والتفكير ، يثير التساؤل فى قيمة ادبائنا الذين ترجمت اعمالهم باعتبار ان ماترجم ليس هو الادب الجيد ولكن الموضوع المحبب الى الغرب . فحتى الان ،

فان اغلب هذه الروايات المترجمة تمثل الجيد من ابداعنا الحديث على الاقل وهل ادباء من طراز نجيب محفوظ - يوسف ادريس، ثم بهاء طاهر ولطيفة الزيات ، والغيطانى ، ونوال السعداوى ، ويوسف القعيد وابراهيم عبد المجيد وادوار الخراط وغيرهم كتاب يمكن أن نشك فى قدراتهم اذا بدأ العالم فى ترجمة ابداعهم وخاصة ان الذى يقوم بهذا النشاط دور نشر كبرى ، غير حكومية ، ولاتعمل لاجهزة سرية وهل قام هؤلاء بتأليف الروايات تفصيلا على هوى الغرب ، وكأنهم يقرأون الطالع بانها سوف تترجم .

ولعل الكثيرين لايعرفون ان وراء انتشار هذه الظاهرة فى فرنسا على الاقل ادباء عرب راحوا يقفون الى جوار اقرانهم ، سواء فى ترجمة هذه الروايات ومتابعتها نقديا فى الصحافة. ولعل دور كاتب متميز مثل الطاهر بن جلون يعكس حالة الحماس التى تشهدها العاصمة الفرنسية، فبحكم عمله فى جريدة لوموند فانه يكتب دوما عن الثقافة العربية المعاصرة ، من اجل التعريف بها وبكتابها ولعل مقالاته المنشورة على ثلاث حلقات طويلة فى الجريدة عام ١٩٨٦ اوضح مثال على ذلك ، وبن جلون يكتب دوما عن الروايات العربية فور ترجمتها وآخر ما كتب هو تلك التحية الجميلة عن ابراهيم عبد المجيد ونبيل ناعوم ، وبن جلون هو الذى سبق ان ترجم رواية «الخبز الحافى» الى الفرنسية وكتب مقدمتها وبذلك يكون نشاطه كمبدع قد امتد الى تكريم اصدقائه ، وتلك لفتة يجب الانتباه اليها .


أدونيس

ولعل موضوع ترجمة الادب العربى ،خاصة الحديث، الى لغات اخرى يستحق ان نفرد له اكثر من حديث ويفتح حوله النقاش، ولذا فليس هذا المقال سوى مدخل لدراسة هذه الظاهرة بما تستحقها .

الملاك الصامت يزعج ذاكرة ألمانيا !

طلعت الشايب

بعد مرور عشر سنوات على وفاته، هذه رواية شبه مجهولة للكاتب الألمانى الشهير «هينرش بول» (١٩١٧ ـ ١٩٨٥) تظهر إلى حيز الوجود، ولكن جمهور الأدب فى ألمانيا يدير ظهره لها ، إنها روايته الأولى والتى كان الناشرون قد رفضوها فى الخمسينيات وأعادوها إليه.

«الملاك الصامت» رواية عن أيام الاستسلام الأخيرة، عندما كانت النازية ترقد على فراش الاحتضار، وعندما أعادها الناشرون الألمان إليه، كانوا قد نبهوه إلى أن الشعب الألمانى يريد أن ينسى الحرب وأهوالها، وانه يفكر جديا فى إعادة البناء ، وراح «هينرش بول» يراجع العمل ولكنه تخلى عنه فى النهاية بعد أن استخدم بعض مادته فى روايات وقصص أخرى .

والملاك الصامت، ليس سوى تمثال رخامى يغطيه التراب، يبتسم فى غموض لبطل الرواية، وبذلك يرمز للخسارة الكبيرة وللأمل فى نفس الوقت، أما البطل فيحمل الكثير من سمات ومكونات شخصية المؤلف نفسه. كان «هينرش بول» قد رفض الانضمام إلى الشبيبة الهتلرية ولكنه أرسل عنوة ليحارب على الجبهتين الشرقية والغربية بعد تجنيده فى عام ١٩٣٨، وليعانى من مصير جندى «كان يتمنى أن تنتهى الحرب بالهزيمة» ـ كما يقول ـ وليصاب أربع مرات فى ساحة القتال ويسقط أسيرا فى يد القوات الأمريكية، وفى نهاية المطاف يعود إلى كولونيا ـ ١٩٤٥ ـ خالى الوفاض، إلا من عاطفة جامحة ورغبة فى الكتابة لايحدها حد.

لم تغب عن ذهنه صورة المدينة قبل الحرب أو بعدها، وكانت قد أصبحت مدينة أخرى تماما، هاتان المدينتان كانتا محور ذكرياته ومحط مشاعره العاطفية، فى كثير من أعماله. أما «الملاك الصامت» فهى رواية قصيرة، أحداثها قليلة، والأشخاص الذين نلتقى بهم على صفحاتها معظمهم

مرضى وضائعون، لدرجة أنهم يحسدون الموتى الذين استطاعوا أن يفروا من جحيم هذه الحياة ، وكأن الموت نجاة من حياة أكثر بؤسا وشقاء!

«هانز» جندى ضائع، عائد من الجبهة، يبحث عن «اليزابيث» ليبلغها بإعدام زوجها، كما يبحث عن طعام ونقود وأوراق هوية، ويتسول العون من الآخرين المعوزين مثله، «ريجينا» تعيره معطفها وتسمح له بالإقامة معها، وتبيع دمها للمستشفيات، كلاهما بائس يائس، فهو قد فقد زوجته، وهى قد فقدت طفلا، يجمع الحب بينهما، وعندما يتماثل للشفاء من مرضه يحاول أن يدبر قوت يومهما فلا يجد وسيلة سوى سرقة الفحم من القطارات. كان «هينرش بول» قد صور تلك الحياة البائسة بعد الحرب فى كثير من كتاباته «.... لم يكن الشعب الألمانى ليملك شيئا سوى حياته وما تمتد إليه يده بالسرقة من فحم وخشب وكتب ومواد بناء، فى تلك السنوات كان لكل إنسان الحق فى أن يتهم غيره بالسرقة، وكان فى ذلك الاتهام درجة من الصحة ، فالناس الذين لم يموتوا بردا فى المدن الكبرى المهدمة، كانوا يسرقون الخشب والفحم فعلا، والذين لم يموتوا جوعا كانوا يحصلون على المواد الغذائية بكل الطرق غير المشروعة».

وعلى صفحات الرواية يلتقى القارىء بصراع من نوع آخر وحكايات صغيرة بائسة تصب كلها فى مجرى الخراب الكبير، خلاف على وصية زوج «اليزابيث» المقتول يصور الكاتب من خلاله انتشار الفساد وعمقه على مستوى العائلة الواحدة ومستوى المجتمع، ورغم انتهاء الرواية بجنازة وبمنظر الملاك الرخامى المغطى بالتراب والطين بين المقابر، فإن هناك وميض أمل وتفاؤل من خلال طيف ابتسامة يلمحه الجندى الكسير على ملامح التمثال.

قبل توحيد ألمانيا، كان «هينرش بول» شوكة فى جانب كل من الشطرين، إذ كان قد كثف نشاطه فى السنوات العشر الأخيرة من حياته، ليهاجم سوء استخدام السلطة فى ألمانيا الاتحادية، ويتهم النظام بالهيستريا ويحتج على نشر شبكة الصواريخ الأمريكية فى أوروبا فى عام ١٩٨٣، أما فى ألمانيا الشرقية، فكانوا يغضون الطرف عن انتقاداته العنيفة للحكم الشمولى، وعن دفاعه عن الذين يعيشون تحت نيره فى كل مكان فى العالم، والسبب هو انهم وعلى الجانبين ـ كانوا يدينون له بفضل انقاذ حروف اللغة الألمانية من بين رماد وأطلال الحرب العالمية الثانية، ويعتبرونه مع «جونتر جراس»، أبرز من أثروا الألمانية والأدب الألمانى منذ توماس مان إلى اليوم، ولذلك عندما مات فى عام ١٩٨٥، اجتاحت موجة الحداد شطرى ألمانيا، ونكست الأعلام فى دولتين لم تتفقا على شىء قدر اتفاقهما

على تقدير رجل، ترك بصمات لاتمحى على تاريخ الأدب الألمانى.

وإذا كان «بول» قد وصف فى واحدة من رواياته المبكرة ـ خبز تلك السنوات الأولى ـ بطلا تطارده ذكريات الحرب وأهوالها، لدرجة أنه لايمر على مخبز إلا ويشترى عددا من الأرغفة، تحسبا لمجاعة جديدة يطارده شبحها، فهو يتخذ فى هذه الرواية الجديدة ـ القديمة أيضا من الجوع تيمة أساسية، فالأكل لم يعد حاجة تدعو للفرح أو الرضا، ولكنه أصبح أمرا يضطر الناس إلى ابتلاع أى شىء فى مناخ عام لايسد أى رمق .

إن احتمال تسول الطعام والبحث عن الوقود يملأ «هانز» بالرعب، الجميع مفزع من أجل الحصول على الفحم أو الخشب، السيجارة الواحدة لها قيمتها. عندما رفض الناشرون هذه الرواية فى الخمسينيات، كانت الأمة الألمانية قد بدأت تحركها إلى ما هو أبعد من الشعور بالذنب والاحساس بالجوع والفقر، واليوم أيضا، لاتلقى الرواية اهتماما أو ترحيبا من القارىء الألمانى، السبب ـ فى رأى النقاد ـ ليس تضاؤل شهرة «بول» ـ الحاصل على نوبل للآداب فى ١٩٧٢ ـ والذى يحتفظ له سجل الأدب العالمى بأعمال رائعة مثل «صورة جماعية مع سيدة» و«شرف كاترينا بلوم الضائع» ... السبب هو سوء حظ الرواية بسبب موضوعها المؤرق، إنها رواية تدق أبواب الذاكرة بعنف، يستحضر فيها بول مناخ اليأس المفترس، ويستعيد أياما تم اختزال الإنسان فيها إلى مجرد فم مفتوح وكف صفر من كل شىء .. أى شىء! كانت تلك

حفيد «أوسكار وايلد» يغلق ملف العار!

فى عام ١٨٩٥، اى منذ قرن كامل، قُدِّمَ الشاعر والكاتب المسرحى الايرلندى أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) للمحاكمة، متهما بالشذوذ الجنسى وحكم عليه بالسجن لمدة عامين (١٨٩٥ - ١٨٩٧)، فى واحدة من أشهر محاكمات الكتاب الشواذ فى العالم...

ومنـــذ ذلك الحـين أصبحت قصـــة حـــياة صاحب «صورة دوريان جراى» و«سالـــومى» و«مروحة الليدى ويندرمير» و«أهمية أن يكون الإنسان جادا» .. وغيرها أكثر أهمية وجذبا للنقاد، وأكثر عرضة للتناول من قبل كثيرين، وجدوا فيها ما هو أكثر إغراء بالكتابة والكشف من أعماله الإبداعية، المتهمة بالبذاءة والمدانة أخلاقيا



اوسكار وايلد

اليوم، وبعد عاصفة استمرت مائة عام، ينضم «أوسكار وايلد» رسميا إلى المؤسسة الأدبية ، ويضاف اسمه إلى قائمة الشعراء والكتاب العظام فى مقابر ويستمنستر الشهيرة حيث يرقد عمالقة الأدب الانجليزى، وهذه هى المحاولة الرسمية الثانية لإعادة الاعتبار للكاتب، حيث كان مجلس مدينة لندن قد قام فى شهر مارس من عام ١٩٥٤، وبمناسبة مرور مائة عام على ميلاده، بوضع لوحة تكريم له.

يتزعم «ميرلين هولاند» ـ ٤٩ سنة ـ حفيد أوسكار وايلد، وهو كاتب يعيش جنوبى لندن، تظاهرة رد الاعتبار لجده. بعد عمر طويل' و«هولاند» هو ابن «فيفيان»، الابن الثانى لأوسكار وايلد والذى كان فى الثانية عندما دخل والده السجن، وهو يحتفظ بسيرة والده الذاتية التى سجل فيها الصدمة الكبرى التى أحدثتها فضيحة وايلد والتى كان من توابعها المؤسفة اضطرار الأسرة إلى تغيير لقبها إلى «هولاند» ... «حتى ملابس الأطفال نزعوا من عليها الحروف الأولى المطرزة، كما كان يتم تدريبهم على طريقة لفظ وكتابة اللقب الجديد».

ويفتح ميرلين هولاند سـيرة والده ويقـــرأ « ... كان قد طُلب منا أن ننسى اسم وايلد تماما، وكل ما يمت إليه بصلة، وكان علينا ألا نذكره أمام أى شخص»، والمعروف أن «كونستانس» زوجة أوسكار وايلد ماتت فى سنة ١٨٩٨ ولحق بها زوجها بعد عامين، محطما كسير النفس على أثر تجربة السجن والفقر ويؤس الحياة، وبعد وفاة الأب والأم، قامت إحدى العمات برعاية الطفلين «فيفيان» و«سيريل» ... «.. كانت عمتى تشعرنى دائما بأننى مختلف عن جميع الأولاد الآخرين، وبأننى شخص منبوذ لامكان له فى هذا العالم إلا فى ركن قصى لايعرفنى فيه أحد» .

«هولاند» حزين للأسلوب الذى كان يعامل به والده وعمه، «سيريل» أصبح جنديا محترفا وسافر إلى الهند، والده كان يعد لكى يصبح موظفا مدنيا بالجيش البريطانى وليعمل أيضا فى الخارج «.... وهكذا كانوا يريدون طرد كل الدلائل والقرائن خارج الحدود»، ولكن المصادفة وحدها هى التى أنقذت فيفيان مما كان يدبر له، عندما التقى بواحدة من المعجبات بوالده واسمها «هيلين كاريو»، والتى قدمته إلى عالم الأدب والفن ليصبح صديقا لهنرى جيمس وتوماس هاردى وأرنولد بينيت، ثم يصبح كاتبا فيما بعد.. أما العم «سيريل» الذى قضى حياته محاولا الهرب من عار والده والتخلص من وصمته التاريخية، فقد مات فى فرنسا برصاصة

الفكــر والفن فى العالم

قناص ألمانى فى عام ١٩١٥.

«ميرلين هولاند»، أيضا مر بظروف حياتية قاسية وكأن هموم الأسرة كانت تنتقل بين أفرادها بالوراثة!، الجد أوسكار وايلد أفلس فى أواخر الأيام وبيعت ممتلكاته فى مزاد علنى بما فى ذلك مكتبته العامرة، التى تظهر بعض محتوياتها من وقت لآخر حتى اليوم، فيفيان أفلس هو الآخر، أما الفضل فى تعليم ابنه هولاند فيرجع للكاتبة «ريبيكاوست» . ودارت الأيام وأصبح هولاند هو الآخر كاتبا، وقد انفق العشرين سنة الماضية فى البحث والتنقيب عن كل شىء فى حياة جده وهو عبء ثقيل كما يقول. واليوم يسطع نجم أوسكار وايلد من جديد، ومع هذا السطوع تتدفق الطلبات والرجاءات من الكتاب والباحثين للسماح بنشر مواد جديدة أو للسؤال عن تفاصيل ودقائق ظلت مجهولة طوال السنوات الماضية ، الأمر الذى لابد أن يؤدى فى النهاية إلى إعادة النظر فى كل ماسبق نشره عن أوسكار وايلد، وعلى سبيل المثال، فإن قصة حياة وايلد التى نشرها ريتشارد إلمان فى عام ١٩٨٧ كانت قد تضمنت صورة فوتوغرافية على أنها له وهو يقوم بدور «سالومى» فى المسرحية، بينما هى لمغنية أوبرا اسمها «أليس جوسلايفتش» وسيرة أخرى بقلم «ميليسا نوكس»، تدعى أن «وايلد» مات بالزهرى، وانه كان يريد ـ عمدا ـ أن ينقل العدوى إلى زوجته، بينما ينكر «هولاند» ذلك تماما، مشيرا إلى عدم وجود دليل قطعى على إصابته بالمرض. إن عالم الأدب قد يقبل أوسكار وايلد مرة أخرى بهدوء ودون تقليب للمواجع، ولكن المشكلة هى أن أنصار الشذوذ الجنسى والمدافعين عن الجنسية المثلية قد يطالبون باسقاط التهمة عن وايلد، حيث انه ـ فى نظرهم ـ لم يكن يستحق كل ماحدث له، حتى فى ظل قوانين تلك الأيام، ونذكر ان بعض العاهرات كن قد تظاهرن فرحا عند صدور الحكم ضده وسجنه، وقد عبرن عن ذلك بالرقص والغناء فى الشوارع وكشف الأجزاء السفلى من أجسادهن.. أما سبب كل ذلك الفرح فكان «لاعتباره مزاحما لهن»!!

«ميرلين هولاند»، لايعطى أى اهتمام للقضية أو الاتهام الأخلاقى ، حيث كل مايشغله هو إعادة الاعتبار الأدبى لجده، وعلى أية حال، هذه فعاليات إعادة الاعتبار تسير على نحو مرض، فقد أعادت مسارح الوست إند تقديم مسرحيتيه «الزوج المثالى» و«أهمية أن يكون الإنسان جادا»، اللتين كانتا تقدمان منذ مائة عام عندما ألقى القبض عليه، وهاهو ذا أكبر المسرحيين البريطانيين سنا ـ السير جون جيلجود ٩٠ سنة ـ يتقدم نخبة من نجوم الأدب والفن، ويلقى كلمة تكريم ويزيح الستار عن لوحة شرف للكاتب الكبير أقامها مجلس مدينة وستمنستر... وتتواصل فعاليات الاحتفال والتكريم فى أوروبا وأمريكا بمناسبة مرور مائة عام على قضية كاتب، شغل عالم الأدب والفن، ربما كان على حق عندما قال فى كتابه «من الأعماق» ـ ١٩٠٥ ـ إنه قد أيقظ خيال هذا القرن وجعله ينسج أسطورة حوله !!

أحلام العلماء :

توظيف العلم من أجل الحياة

بقلم : د. أحمد شوقى *

عظيم أن يتيح الهلال .. هلال الثقافة العربية .. الفرصة للمشتغلين بالعلم ليعبروا عن أحلامهم على صفحاته .. وشرف لى أن أنضم إلى هذه الكوكبة المتميزة التى ساهمت فى هذا الباب المبتكر ، وأود مخلصا ألا أخذلهم بتقديم هذا الحلم غير النمطى ، الذى يتجاوز حدود التخصص ، بل ويتجرأ ليداعب كل التخصصات ، بكل ما يحمله أصحابها من آمال وأحلام ولذلك أسميه بحلم الأحلام !!

وإذا كان الحلم يكشف الزمان والمكان، ويستوعب فى المعقد المركب منهما الكثير من المكونات والأحداث والتفاصيل ، فحلم الأحلام الذى نحن بصدده ، لابد وأن يحمل فى مساحته المحدودة فى المجلة بعض هذه الملامح المكثفة ، التى لايطيقها إلا قراء الهلال أما الفارق الأكبر بينه وبين الأحلام العادية فيتمثل فى أن المشتغلين بالعلم مجتهدون فى تقديم أحلام قابلة للتطبيق ، أو هكذا يجب أن تكون ، إذا ما أرادوا لها أن تكون « أحلاما علمية » .

لقد أثبت «تاريخ العلم» صحة ذلك فى عديد من المرات ، وسوف يثبت «مستقبل العلم» أيضا هذه الحقيقة ، وإن كنا نتمنى أن يثبتها بايجابيات أكثر وسلبيات أقل ، وهذا هو جوهر حلم الأحلام الذى يشغلنى كثيراً ، وأحاول هنا الإمساك به وتقديم ملامحه .

حديث المكونات

ولعله من المفيد أن أبدأ بطرح بعض المكونات والأحداث والتفاصيل ، التى يكشفها الحلم المذكور ، موضحا الوضع المحورى للبعد الخاص بالعلم والتكنولوجيا فى كل منها ، ومؤكداً على معالجة معطياتها برؤية ذات توجه مستقبلى

---

* أستاذ علم الوراثة ـ جامعة الزقازيق

Future-oriented تتجاوز أحاسيس التفاؤل والتشاؤم ، وتعترف بعبثية الفكر الذى لايمهد للفعل والحلم الذى لاينجب العلم . وقبل أن يأسرنى «فخ اللغة» ، الذى نقع فيه مختارين في كثير من الأحيان ، ولانستطيع (أو لا نحاول) أن نتخلص منه ، أقول قبل أن يأسرني هذا الفخ الخطير ، سأحاول سرد مكونات الحلم فى نقاط محددة :

أولا : قفزة كبيرة للبشرية :

آثرت أن تكون هذه الخطوة / القفزة هى محطتنا الأولى . فى ٢٠ يوليو ١٩٩٤ احتفلت البشرية بمرور ٢٥ عاماً على أول خطوة خطاها إنسان على سطح القمر . لقد كان هذا المشروع من أضخم المشروعات العلمية / التكنولوجية ، التى حلمت بها البشرية . وقد وضعته الأكاديمية الوطنية للهندسة فى الولايات المتحدة على قائمة أهم عشرة مشروعات هندسية في الفترة من ١٩٦٤ ـ ١٩٨٩ ، وقد ضمت القائمة بالإضافة إليه ـ نفاثات الجامبو ـ الألياف الضوئية ـ الأقمار الصناعية ـ الرقائق الدقيقة المستخدمة فى الأجهزة الأليكترونية ـ التصميم والتصنيع بواسطة الكمبيوتر ـ تخليق المواد الجديدة ـ الليزر ـ تقنيات الهندسة الوراثية ، والمنتجات المصنعة باستخدامها ـ التقنيات الحديثة لتشخيص الأمراض وإذا كانت العبارة التى اخترتها عنوانا لأول مكونات الحلم قد جاءت على لسان رائد الفضاء الأمريكى ، الذى خطا أول خطوة لإنسان على غير كوكب الأرض ، مفتتحا بذلك التاريخ الكونى للبشرية ، فلا يجب أن ننسى أن الدافع وراءها كان الصراع الايديولوجى بين القوتين الأعظم فى ذلك الوقت ، الذى وصل إلى قمته بعد ذلك بالإعلان عن مبادرة الدفاع الاستراتيجى أو حرب النجوم كما أطلق عليها . ولعل هذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على أغلب مفردات القائمة السابقة ، فالهندسة الوراثية يمكن أن توظف فى الأسلحة البيولوجية والأقمار الصناعية فى التجسس .. الخ ، والهدف المستقبلى المنشود هنا يكمن فى أهمية إعادة التفكير بشكل جدى فى آفاق توظيف «التقدم العلمى» ، بحيث تمثل كل خطوة فيه قفزة للبشرية كلها .. هذا هو أول مكون فى حلمنا المركب .

ثانيا : اللحظة الألفية الأولي :

يتواكب ما تم فى النصف الثانى من القرن العشرين من تقدم علمى هائل مع إحساس مكثف بنهاية الألفية الميلادية الثانية ، التى تنتهى بنهايته ، وبأن الإنسان يخطو نحو بداية الألفية الثالثة بقدرات وإمكانيات ـ بل وبأعداد من البشر ـ تختلف كما وكيفا عما كان عليه الحال عبر تاريخه الماضى كله . وإذا كان البشر لم يؤرخوا للألفية الأولى إلا بعد بدايتها ، وإذا كانت الألفية الثانية قد اقتطعت العصور الوسطى منها الكثير ، فإن الألفية الثالثة تتفرد بدخول البشر إلى عالمها الجديد تماما فى حالة تواصل



وتأثير تجعلهم يشعرون حيالها بما أسميه «باللحظة الألفية الأولى» . وهى لحظة تحملهم مسئولية كبيرة ، نتيجة ما أمدهم به التقدم العلمي من قوة كبيرة ، تمكنهم من «هندسة المستقبل» بشكل متزايد فهل نطمح فى أن يستغل البشر زخم البداية الجديدة بأن يتفقوا على «ماكيت» لهذا المستقبل ، أفضل مما آل إليهما حالهم فى الحاضر ؟ وهل نطمع أن تحدوهم النوايا الطيبة فى تنفيذه ؟ .. هذا هو المكون الثانى الذى يشكل حلم الأحلام ، الذى يستند على لحظة لم ولن تتكرر فى تاريخ الإنسان .

ثالثا : رياح الكوكبية :

أوجدت ثورة الاتصالات والمعلومات مفاهيم جديدة ، مثل مفهوم «القرية العالمة» الذى يوصف به كوكب الأرض بما عليه من بشر ، كما أن إدراك مشاكل البيئة الناجمة عن مسيرة التقدم ، كآثار جانبية حادة ، أكدت البعد الكوكبى للعلاقة بين سكان هذه القرية ، ورغم أن البعض يتزيد قليلا يوصف هذه المرحلة بالكونية إلا أن مصطلح الجلوبالزم Calalale-an يصح أن يترجم بالكوكبية رغم قناعتى بأن علوم الفلك والفضاء تضيف إلى النشاط البشرى بعدا كونيا مؤكداً . المهم أن الأمر قد آل بالكوكبية إلى حالة أثرت بها على السياسة والاقتصاد والإعلام والتعليم ، ومجمل النشاط البشرى . فنحن نتكلم عن السوق العالمى الواحد وعن إدارة العالم وعن الشفافية الإعلامية .. الخ ، ولعدم تكافؤ نوعية الحياة البشرية بين شمال الكوكب وجنوبه ، فالراشدون من أبنائه يرون أن المستقبل المتوازن يحتاج قبل الحديث عن «نظام عالمى جديد» لم يشهده مولده إلا الفوضى ، أن نأمل فى «نظام علمى جديد» يتيح للبشر جميعا الانتفاع بثمرات التقدم العلمى ، بصورة أكثر عدلاً وإنصافاً .. وهذه هى العبرة المستقبلية الثالثة فى حلمنا الآتى . وأود هنا أن أرجو القارىء ألا يسارع باتهامنا بالطوباوية ، لأننا أولا نتكلم عن «حلم» ، ولأننا ثانيا لم نستكمل مكوناته .. والمحطة التالية مباشرة تؤكد صدق ذلك !!

رابعا : محاذير الديسترويكا :

جاءت كلمة الديسترويكا ـ التى أعتذر عن غرابتها ـ لتعبر عما آلت إليه البريسترويكا أو إعادة البناء ، التى دعا إليها جورباتشوف . فالديسترويكا (من destroy) تحمل معنى الهدم ، إن حالة الهدم هذه تعد حالة فريدة فى التاريخ المعاصر ، فرغم التقدم العلمى والتكنولوجى فى مجالات كالفضاء والصناعات العسكرية والثقيلة ، لم يتمكن النظام من الصمود لأنه فشل فى تحقيق رفاهية الإنسان . ولايمكن أن ننسى كذلك الديسترويكا العربية ، التى بلغت ذروتها بحرب الخليج الثانية ، نتيجة حسابات خاطئة فى توظيف هامش محدود للتقدم التكنولوجى عند أحد النظم العربية ، وكذلك الديسترويكا العرقية والطائفية المنتشرة فى العالم ، كما أننى أميل بشدة إلي تعميم مصطلح الديسترويكا على ما أحدثه التقدم الصناعى من استنزاف لمواردنا الطبيعية وتلويث للبيئة ، وإن كان ذلك قد حدث فى الغرب أساسا ، إلا أننا جميعا نعانى منه فى عالم اليوم ناهيك طبعا عن ديسترويكا القيم والعلاقات المشوهة بين البشر ، التى أدت إلى كل أشكال التفكك الاسرى ، بدءًا بالأسرة النووية وإنتهاء بالأسرة الإنسانية . واسمحوا لى أن أغامر بتفسير ذلك بقصور العلوم الاجتماعية والإنسانية ، وعدم قدرتها على استيعاب مغزى التقدم فى العلوم الطبيعية، وتوجيه عمليات توظيفها فى مختلف المجتمعات المتقدمة والمتخلفة على حد سواء ، بشكل يعود بالنفع على البشر جميعا (صدمة المستقبل ؟) ، وكما ترون فإن حلم الأحلام الذى نحاول أن ننسج خيوطه ، لايمكن أن يتجاهل العلوم الاجتماعية والإنسانية ، ويحصر همه فى مجال أو أكثر من مجالات العلوم الطبيعية .. والدعوة المستقبلية هنا تتركز فى حتمية العمل على التواصل والأخذ والعطاء بين كل المعارف والعلوم ، بشكل يجعل الناتج يفوق مجموع الأجزاء بكثير .

خامسا : التفاؤل المراوغ :

بعد سقوط الكتلة الشرقية وانتهاء الحرب الباردة ، حمل كل عام من الأعوام الخمس الأخيرة من الأحداث المتسارعة ، مالم يكن من المتصور حدوثه فى عدة عقود . ولعل هذا مادفع كاتب هذه السطور إلي تسمية كل عام من هذه الأعوام «بالعام/الحقبة» ، ومع هذه الأحداث كثرت الشعارات التى تبشر بالسلام والشرعية ، وتوالت محادثات واتفاقيات الحد من المخزون النووى والتخلص من أسلحة الدمار الشامل ، وبدأت خطط الشراكة فى السلام والتعاون الإقليمى فى التنمية ... الخ .. ولأن لكل منطقة ظروفها، وتضاريسها السياسية

والاقتصادية ، فلا يمكن عند معالجة هذه الأمور الاقتصار على الشعارات الكوكبية، دون أخذ الظروف الاقليمية فى الاعتبار . ولذلك ، إذ نقدم اجتهادنا في صياغة حلم الأحلام، لايعيبه ولايقلل من توجهه الإنسانى الشامل أن يحمل آمال وآلام مصرى عربى مسلم يعيش فى جنوب الكوكب !!! بل إننى أدعى أن هذا هو المطلوب تماما . فالتقدم العلمى بشكل عام قام فى الفترة الأخيرة على أساس واقع مجتمعى محدد فى شمال الكوكب ، ولعله من المفيد البشرية كلها ، أن يشارك الجنوب فى مشروع المستقبل ، لأن عنده ما يقدمه فعلا .. وإن كان الأمر يحتاج من الشمال الكثير من التسامح وإمعان النظر دون إمتلاء بالذات ، لكن الجنوب عليه الجهد الأكبر لإثبات نفعه فى عالم المستقبل ، ولن يتأتى ذلك إلا بما أسميه بالتكيف الإيجابى Positive Adaptaiont مع كل المعطيات والمتغيرات ، دون ذوبان أو عزلة، وعلى شعوبه أن تبحث عن الأمن العلمى والمعرفى بشكل عام ، فهذا هو الأمن اللازم لكل أمن . وعلينا أيضا أن نعرف أن حسابات الفرص والمخاطر اليوم أهم مما كانت عليه فى أى وقت مضى ، وأن حساباتنا كلها يجب أن تكون علمية ..

ولابأس من أن نكرر كلمة «علمية» لأى عدد من المرات !!

حلم الأحلام

طال بنا حديث المكونات ، رغم محاولة الإيجاز . وجاءت لحظة تقديم الحلم المكثف، كما هى الأحلام دائما ، هذا الحلم يمكن إيجازه فى النقاط التالية :

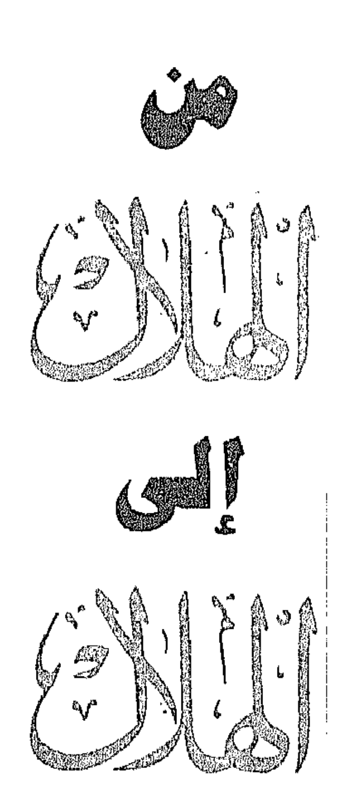
١ ــ لقاء خصب بين العلوم الطبيعية المنطلقة إلى الكونية من ناحية والعلوم الإنسانية والاجتماعية المتطلعة إلى الكوكبية من ناحية أخرى . ففى الرياضة والفيزياء والبيولوجيا من المنجزات ما ان تتقدم علوم الإنسان والمجتمع بدون الانتفاع بها ، ويكفى أن أذكر تطبيقات النظرية التركيبية Conpexit the oij وقواعد دراسة اللا تشكل أو الفوضى (Chaos) على سلوك المجتمعات ، ومشروعات بيولوجية مهمة مثل خريطة الطاقم الوراثى البشرى ، التى تتعرف علي إمكانيات البرنامج الوراثى الكامل للإنسان بتحديد كل جيناته ، بل وخريطة المخ أيضا ، لأدلل على أهمية هذا اللقاء ، ولايجب أن ننكر أيضا أن العلوم الاجتماعية يمكن أن تقدم لمسيرة العلوم الطبيعية الكثير من التوجيه والرشادة . وأرجو ألا يفهم من ذلك أنه مجرد إعادة طرح «لمشكلة الثقافتين» ، التى تنعى الانفصال بين المشتغلين بهاتين

النوعيتين من العلوم ، لأنني أعني ماهو أكثر من ذلك .. أعني التلاقح والتأثير المتبادل والتهجين الذي سيولد علوما جديدة ، ويرسخ الدراسات البينية والمتعددة والمتجاورة التخصصات التى أخذت فى التزايد فى الآونة الأخيرة ، كنتيجة لبداية هذا اللقاء فى الدول المتقدمة وإذا كان من المطلوب الاهتمام الأكبر بها حتى في الشمال ، فمن الأدعى أن نعمل على نشأتها فى الجنوب ، وفى مصر والوطن العربى بالذات .

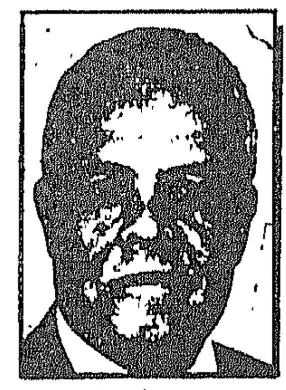
٢ ـ إذا كان الغرب يتولى مشكوراً تسويق مشروعات الشراكة من أجل السلام ، فياحبذا لو امتد الأمر إلى بذل الجهود الحقيقية من أجل الشراكة فى رسم صورة المستقبل ، على أساس من الندية ورغبة فى استلهام كل الثقافات البشرية وتعميم للفائدة المرجوة من المنجزات العلمية والتكنولوجية . فلاشك أن التفاؤل المراوغ سيتضاءل إذا ما ظلت سياسة الكوكب تتحدد فى دائرة ضيقة فى مجلس الأمن ، وافتقاده فى اجتماعات «العظماء السبعة» ، وحسم قضاياه بإدارة الفوضى والكيل بمكيالين - إن التقدم العلمى استطاع أن ينتج من الغذاء والكساء والأدوية الأساسية ما يكفى البشرية حتى الآن ، لكن الإدارة «بلا شراكة» تترك مئات الملايين جوعى وعراة ودون رعاية صحية . ولا نتصور أن تكون «الصدقات» هى الحل الأمثل ، لكننا ننادى القائلين بنظام عالمى جديد ، أن يعملوا على توفير نظام علمى جديد يدفع عجلة التنمية فى الدول المحتاجة إليها ، بحيث تكون أكثر كفاءة وتوازنا .

٣ ـ وأخيرا ، لعله من الخير للشمال والجنوب معاً ، ومن الضرورى إذا ما صدق العزم فى بناء النظام «العلمى» الجديد ، أن تستفيد البشرية من الطاقة العلمية الكاملة لأبنائها . فالطاقة العلمية فى الجنوب مهدرة إلى حد كبير ، ويجتذب الشمال أفضل عناصرها باستمرار . ومن المفيد أن توظف هذه الطاقة على أرضيتها المجتمعية ، وفى ظل تعاون واحتكاك كامل بين أفراد «المجتمع البشرى» لو صح التعبير ، خصوصا وأننا لانعرف مجتمعا علميا غير بشرى حتى الآن !! لقد صنعت العقول الجنوبية فجر الحضارة ، التى انتقلت شعلتها إلى الشمال . ولديها من الطاقة الكامنة ما يجعل من المنطقى أن تشارك فى مسيرة المستقبل ، نحو هذا العالم الجديد الذى نشكله بحلمنا وعلمنا .

هذا هو حلم الأحلام ، الذى أرجو أن يشاركنى قراء الهلال فى مناقشته ولا يبقى إلا أن أقول : ألا هل «حلمت» ، اللهم فاشهد !!



سينما
كتب
مسرح
تليفزيون
الفن الجميل
فولكلور
كاسيت
نقد
مجلات
شعر







ص ١٥١

ص ١٦٧

كتب

عن الصمت والسكون

هذا كتاب عن الصمت والسكون . الصمت الذى هو ناظم الصوت والسكون الذى هو رابط الحركة ، كتبه علاء الديب .. كإنسان حائر وحيد ، يؤنس وحدته أن يتصور ان لكلماته قارئا حائراً وحيداً مثله ..

إذا تصادف أن بدأت تصفح الكتاب واقفا فلن تستطيع الجلوس ، ستقرؤه واقفا ساكنا ، فهو مناجاة تمتلكك وتتملك منك ، ورغم أن كاتبه يراه كتابا عن الذاكرة ، فإنه لا يروي لنا ذكرياته ، انما يعتصرها ليستقطر منها ولو ومضة تدله على مغزى حياته ، التى هى حياة جيل كابد وعيه أو اضطراب هذا الوعى ما بين ١٩٥٢ و١٩٨٢ ، فتلك السنة البعيدة القريبة - ١٩٥٢ . «ألقت (فيه) بذور الكائن الذى لم (يستطع) أن يكونه»، أما ١٩٨٢ ففيها «عشنا يوم الاحتفال ، وعيد الأضحى، واغتيال الرئيس على المنصة .. فى يوم واحد» و«صرت

من يومها أخاف الاقتراب من حافة المنحدر» .

أما سنة المنتصف - ١٩٦٧ - فقد وقف بعدها «ميتا» .

وهو كتاب الأنين ، فهو لايخاطبنا انما يبثنا آلامنا التى لا تقتلنا سوى لأننا نحاول تجاهلها كي نعيش . نحاول تجاهلها لكنها مكنونة فى ذاكرتنا تعذبنا فتستبقى لنا حريتنا أسيرة ومحبوسة ، فتعذبنا ، ومن كان منا ذا ضمير فإنه «مع ذاكرته يحارب آخر معاركه ، وفيها لايقبل الهزيمة».

إن من يتذكر لا يصرخ ، بل لا يجهر ، لأنه يستعيد ويسترجع ويتأمل ويستصفى ، فإن صدرت عنه نأمة فهي الأنين الذى يثقل القلب ويوقظ الضمير وينعش العناد.

فى بداية الكتاب يستخرج الكاتب من ذاكرته ماأصابه من إدمان لفيلم «هيروشيما ... حبيبى» الذى كان عناقا بين مأساة هيروشيما فى اليابان ومأساة الحرب العالمية الثانية في أوروبا، و«كل ما أريد» هو أن يكون لي ذاكرة ، لاتعرف الصفح أو النسيان، ذاكرة لاتقبل العزاء».

لا يريدنا علاء الديب أن نصفح أو ننسى فبعض الصفح مذلة وبعض النسيان مهانة ، لأن محو الذاكرة يقطع الحضارة بل ينفي الانسانية ، يريدنا ان لا نصفح وان لا ننسى العدو الذى ألحق بنا «هيروشيما» فى ١٩٦٧، والا نصفح والا ننسى ما ألحقنا بأنفسنا حيث «كان السجن فى بعض الأيام أحسن من البقاء فى الأرض المفتوحة الخراب التى سكنت فيها الأصوات والآراء... وحتي القدرة على الاختلاف مع النفس» ، و«كنت أقول لنفسى ان الوطن: هو مجموعة مستقرة من القيم ، إلا اننى كنت .. كفيفا هائجا .. يتخبط فى الظلام» .. «أسئلة، ولاحقيقة، ولا انتحار» ان صوت الشعراء فحيح ، جعلتنى سنوات الهزيمة شيخا بلا حكمة ، وسكن فى قلبى البوم ، سألت الغرباء عن وطنى ..

وقفة قبل المنحدر

علاء الديب


علاء الديب

لكن الأكيد ان البوم لا يسكن قلب من يبثنا هذه الهموم ويقتسم معنا هذه الآلام . مايسكن هذا القلب طائر مرح لم يعد يطاوعه صوته على التغريد لأنه مطعون جريح، فهو الذى عاد يعرف أن لمن الظلم لايجدي، مديح العدل لايجدي، وخلع الشوك لايكفي، وقول اشعر محض خيانة وهو الذي يسأل «اليس من حق الانسان ان يلتقط انفاسه ! ينعم بحياة مستقرة بعض الشىء . هادئة بعض الشىء . مفهومة بعض الشىء ! .. إنما «من المستحيل أن نري كل شىء يتحول حولنا بهذه السرعة ولا نصاب بالجنون».

على أن لى بأوراق علاء الديب الشخصية علاقة شخصية.. فقبل سنوات خمس تقريبا «أسر» لى علاء بهذه الأوراق، وسألنى بحياء معهود إن كان لدى وقت لقراءتها وان كنت أجد فيها شيئا يستحق ان يقال.. وأكتب هذه الكلمات المبتسرة ، بعدما أحسبها قراءتى الخامسة لهذه الأوراق ، وكلما فرغت منها وجدت نفسى ثقيل القلب ومبتسما ، فمازالت لنا ذاكرة تختزن آلاما تنهش منا الأفئدة .

لكنها لا تكسر العين بالنسيان ، ولا تطأطىء الراس صفحا.

● مصطفى الحسينى

وقفة قبل المنحدر: وهذه أوراقنا جميعا

تفتح وعى علاء الديب مع ثورة يوليو ١٩٥٢ وأحب جمال عبدالناصر ، ففى تلك السنة أصبح من حقه أن ينزل إلى القاهرة – وحده – من الضاحية التى يسكن فيها : فى جيبه «أبونيه» للمترو ، وقروش قليلة ، وأحلام تسع العالم كله .

وأراد علاء الديب أن يحيا مثل عنقاء سعيدة :آفاق حياتها وتحولاتها بلا حدود .

وحمل علاء الديب على أكتافه مسئولية تغيير العالم .

لكن شيطان الأيام ، التى عاشها علاء الديب ، كان يعمل بجد واجتهاد ، لكى لاتكتمل الأعمال ولا تتحقق الأحلام !

فلقد عاش علاء الديب أغلب التجارب التقليدية للمثقف البورجوازى الصغير - إلا السجن : كان عضوا فى شعبة الأخوان المسلمين فى الحى ، ورفيقاً فى تنظيم شيوعى قديم، وعضوا فى هيئة التحرير ، وفى تنظيم عبدالناصر الطليعى : من خلال «الشعبة» شاهد علاء الديب أول عدوان شرس يرتكب أمامه باسم الدين ، وفى التنظيمات الشيوعية صنفوه على أنه «سوفسطائى» يقتل نفسه بالأسئلة وفى كل التنظيمات كان علاء الديب موجودا كرقم ، ولم يشعر أبدا أنه يفعل شيئا أو يقوم بعمل حقيقى مؤثر . وكان السجن الذى لم يدخله أحب إليه من البقاء فى الأرض المفتوحة الخراب .

وقد حاول علاء الديب - دائما - أن يقنع نفسه بأنه لامعنى للأديب أو الفنان الذى يكتب لكى يقرأ له الأصدقاء، أو يوزع - من كتاب طبعه على حسابه - مائة نسخة، فعمل بالصحافة وقبل بالتنازلات التى تقتضيها ، على أمل أن تذوب رغباته الأدبية والفنية وأحلامه الاجتماعية فى تلك القنوات واسعة الانتشار .

لكن حظه فى الصحافة لم يكن أسعد منه فى السياسة : فقد أبعدوه مرة بتهمة أنه عضو فى مؤامرة لم يسمع عنها، ومرة أخرى لسبب لا يدريه، وعاد علاء الديب فى المرتين إلى بلاط صاحبة الجلالة ، لكن بيقين راسخ أنه خادم لا أهمية له، وأن أشارة واحدة من أصبع «السيد» تكفى لكى يختفى ويصبح دخانا !

وشقى علاء الديب بفراغه .

ثم مات جمال عبدالناصر، بل واختار أن يموت وعلاء الديب بعيد : يعيش فى ريف المجر الاشتراكى ، فى قرية

على الشاطىء «الدانوب» ويعمل فى ترجمة رواية عنوانها «كن وفيا حتى الموت» بطلها طفل فقير يكد ويكدح ، ليعيش ويثبت للعالم براءته.

كان وحيداً وزاده موت عبدالناصر وحدة ، فلم يكن عبدالناصر الذى مات رئيساً ، لكنه كان شيئا فى نسيج الحياة .

وعاد علاء الديب للوطن ، الذى كان قد تحول إلى مجرد محطة «ترانزيت» فى الرحلة إلى حافة العالم وأول الجحيم، وريثما تمكن من الحصول على عقد عمل وشهادة طبية بأنه صالح للعمل فى كل الأجواء أقلعت به الطائرة إلى الخليج، وهناك أخذ الموظف الإدارى المسئول - فى المؤسسة الصحفية التى يعمل بها - كل أوراقه حتى جواز السفر، وتركه وحده لفترة طويلة .. ينتظر إشهار إفلاسه !

هذا التقابل الحاد والعنف بين علاء الديب وبين الكائن الذى لم يستطع أن يكونه، بين مسئوليته عن تغيير العالم وبين ما انتهى إليه العالم . التقابل البشع بين الجور الفادح وبين العجز الفاضح هو مايثقل كواهلنا جميعا، فنحن جميعا متورطون ، وهذه أوراقنا جميعا.

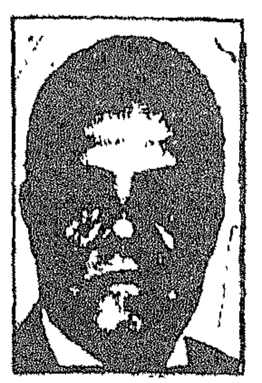
لكن علاء الديب اختار - منذ البداية - أن تكون له ذاكرة، وذاكرة لاتعرف الصفح.. لهذا توقف قبل المنحدر وقلب فى أوراقه .. أما نحن فاخترنا أن ننسى ، وأن ندفن أوراقنا، تحية إلى علاء الديب الذى تحدث عنا.

● محمد صالح

العراقة والرسوخ فى ديوان الحياة المعاصرة

نشر هذا الكتاب على مراحل فى جريدة الأهرام ثم قام بنشره مركز تاريخ الأهرام وأطلق مؤلفه على نفسه اسم كاتب الديوان ، وقد سبق للكاتب المصرى الكبير الدكتور طه حسين أن وصف جريدة الأهرام بأنها «ديوان الحياة المعاصرة» وجاراه فى ذلك مؤلف هذا الكتاب . والديوان

كلمة سبق للعرب أن أطلقوها على مجموعة القصائد التى كتبها شاعر بعينه ، كما أنها تعنى المكان الذى يلتقى به عدد من الناس لتبادل الرأى والاستئناس بعضهم ببعض . أما كون جريدة الأهرام منذ تأسيسها قد أغرت مؤلف هذا الكتاب باختيار هذا الاسم لإطلاقه عليها فإنه راجع فى رأيه إلى كونه اسم «الأهرام» يدل على العراقة والاستقرار والرسوخ ولأنه يرى أن رحابة الديوان كانت من أهم أسباب العمر الطويل الذى امضته الجريدة منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى الوقت الحاضر . فقد أسهم فى الكتابة فيها ساسة وأدباء ومفكرون ومؤرخون وشعراء وقصاصون وفنانون وعدد من كبار رجال الدين ، الى جانب الصحفيين أصحاب الديوان . كما أن طول عمر «الأهرام» قد خلع على الجريدة طابعها الخاص الوقور وأرسى مجموعة من التقاليد القائمة على المحافظة بحيث لقيت الاحترام من جميع القراء. فهى لاتتسرع فى الحكم على الأخبار التى تصلها ولاتتورط فى الصراعات السياسية وبخاصة الحزبية وأفسحت المجال لكل الفرقاء بحيث تحولت مع الزمن إلى صحيفة قومية، ولايعنى كونها جريدة محافظة جمودها، بل انها سايرت الحداثة فجمعت بين العراقة والحداثة . وبين العراقة والحداثة تمتلىء مجالس «ديوان الحياة المعاصرة» بالصور التى تروى تاريخ مصر والعالم بشكل جديد مشبع وجزيل الفائدة.. وهذا الجزء الذى نعرض له يستعرض ما سجلته الأهرام من التغييرات، وبخاصة فى عصر الخديو اسماعيل الذى شهد انفتاح مصر على العالم الخارجى وقيام الصحافة الوطنية وتطوير التعليم ونمو الحركة الوطنية المصرية بالاضافة الى تعرض مصر للتدخل الأجنبى وازدياد الديون التى أدت إليه



د. يونان لبيب رزق

مما مهد للاحتلال البريطانى فى عام ١٨٨٢ وعرقلته للحركة الوطنية التى من مظاهرها نشوب الثورة المصرية المعروفة بالعرابية.

وليس من قبيل المصادفة أن تبدأ الأهرام فى الاسكندرية ، فقد امتلأت هذه المدينة بالأجانب من مختلف الأجناس الأوروبية وعرفت الصحافة الأجنبية منذ عصر الخديو اسماعيل بايجابياته وسلبياته ، ويدل حرص أصحاب الجريدة الأول ، وهم من مسيحيى الشام، على اختيار الاسكندرية مقرا لها على ميلهم إلى ألا تكون ذات طابع محلى مثل غيرها بحيث يمكن توزيعها خارج البلاد.. ومما ساعد على نجاح الجريدة فى بدايتها تمتع أصحابها بالرعاية الأجنبية (الفرنسية) واحتمائهم بالحصانة التى خلعتها الامتيازات الأجنبية على الأجانب الذين أنشأوا فيها المطابع التى تمرست على طبع الصحف بشكل يفوق ما كان فى القاهرة . يضاف الى هذا ازدياد أعداد الشوام الذين استقروا فى الاسكندرية منذ الستينات من القرن التاسع عشر وازدهار المسرح فى مجتمعها أكثر تحررا عن مجتمع القاهرة بحكم كونها ميناء على اتصال بأوروبا وقيام تعليم أجنبى فيها يلبى احتياجات الجاليات اليونانية والايطالية والفرنسية والبريطانية وغير ذلك .

ولقد وفق الدكتور يونان لبيب رزق «كاتب هذا الديوان» فى استعراض المرحلة الأولى من تاريخ الأهرام ونرجو أن يتحفنا قريبا بأجزاء أخرى من استعراضه الذى يلقى كثيرا من الضوء على تطور مصر الحديثة من خلال صحيفة جيدة عاصرت الأحداث فى مصر لفترة تزيد على قرن من الزمان.

● د . أحمد عبدالرحيم مصطفى

التاريخ المجسم

لم يتجاوز الدكتور «يونان لبيب رزق» الحقيقة، حين وصف كتابه «الأهرام: ديوان الحياة المعاصرة» بأنه تجربة غير مألوفة فى الكتابة التاريخية، فالكتاب هو الأول من نوعه الذى يتخذ من صحيفة مصدرا وحيدا للتأريخ لعصر ولوطن ولأمة ولعالم، فهو يؤرخ لـ «صحيفة» الأهرام، و«بصحيفة» الأهرام، ويطل عليها، ومن خلالها على صورة الحياة من خلال الحقب التى توالت منذ صدورها، باعتبارها أقدم الصحف العربية، وواحدة من أقدم صحف العالم التى لاتزال تواصل الصدور بانتظام على امتداد ١١٨ سنة منذ صدرت فى الربع الأخير فى القرن التاسع عشر، إلى أن أصبحت على وشك الدخول فى القرن الحادى والعشرين.

والذين جربوا متعة قراءة مجلدات الصحف القديمة والدكتور «يونان» منهم – يعرفون أنها تكاد تكون المصدر الوحيد الذى يستطيع أن يعيد تخليق الماضى، بصورة مجسمة كاملة الأبعاد، وأقرب ماتكون إلى صورته الحقيقية فهى لاتقدمه فى صورة «سلويت» تكتفى بإطاره العام وتخفى بقية ملامحه ولاتجرد صورته من الدرجات المتعددة، للظل والضوء كما تفعل الدراسات الأكاديمية ولاتقتصر على أخبار الحرب والضرب، وأبناء الملوك والساسة وأخبار البوليتقا، ولكنها تتطرق إلى كل شئ، من خبر موت أفندينا الخديو المعظم، إلى خبر نفوق جاموسة فى قرية «المناشى» ومن أسعار البورصات العالمية، إلى أسعار الفاصوليا والطماطم، ومن أخبار «بلاد بره» إلى مواقع مواقف الحمير وتعلن عن كل شئ من فتح عيادة حكيم أسنان، إلى فتح محل أبوكاتو بأسعار متهاودة مع استعداده للدفاع مجانا عن الفقراء، ومن خبر تشخيص إحدى الروايات فى تياترو

زيزينيا إلى خبر اختراع آلة التليفون ووصولها إلى قطرنا السعيد، فضلا عن أخبار الأشقياء والمجرمين وقطاع الطرق، وخبر انتقال الحرم الخديوى المصون من ثغر الاسكندرية إلى مصر المحروسة»!

وقد كانت كتابة التاريخ فى حاجة فعلا إلى هذه التجربة الجديدة والجميلة، لتجذب إلى قراءته شبابنا لا يصبرون على جفاف وتقعر ألوان أخرى منه، فتمتعهم وتفيدهم، كما تمتع وتفيد المتخصصين..

كما كانت «الأهرام» فعلا فى حاجة إلى «يونان لبيب رزق» لكى يقرأها بخبرة مؤرخ، وعقل باحث فى الاجتماع، ويقلب صفحاتها بعينى فنان تجيد التقاط التفاصيل، ولاتغفل عن شئ من ملامح العصر، ثم يكتبها - بعد ذلك - بأسلوب صحفى يجمع بين العمق والبساطة والرشاقة، استكمالا لدور عام - ومهم - يقوم به كواحد من الأكاديميين القليلين، الذين يملكون القدرة على مخاطبة القارئ العام، بأسلوب يجمع بين المتعة والعمق، والذين يساهمون بدور بارز فى إعادة إحياء الذاكرة الوطنية.

ولا يعيب هذا الكتاب الجميل، سوى طباعته التى جاءت أقل بكثير من المستوى الذى يتوقعه قارئه من كتاب يصدره «الأهرام» عن نفسه، وخاصة طباعة الصور الفوتوغرافية، التى لم يكن عسيرا على الأهرام أن يبحث عن أصولها وأن يهتم بطباعتها، بل وأن يضيف إليها. ما لم ينشر على صفحاته، من مئات الصور التى تزدحم بها مؤلفات المستشرقين والمجموعات الخاصة، ليستكمل بذلك تخليق وتجسيم صورة الماضى الجميل..

● صلاح عيسى

مسرح

فى الصيف القادم.. أمل فى مسرح جديد.



إن «حمدى» ميخائيل رومان يجمع بين سمات الغريب والمتمرد واللامنتمى والفوضوى والمثقف الرافض لكل محاولات الاحتواء أو التدمير، الرومانسى المؤمن بالحب كخلاص للانسان .

وقد وضع ميخائيل رومان بطله {حمدى } فى مواجهة درامية مع العدو اللدود والنقيض ، مع الطبقة التى يحمل لها كل مشاعر الإزدراء والبغض والرغبة فى التدمير . هذه الطبقة نراها ممثلة فى زوج عجوز {٧٨ سنة } وزوجته {٥١ سنة} بكل ما يحملانه من سمات: خداع النفس ، ضيق الأفق، الفساد، التكالب والتمسك بعالم «مادى»: الفيلا، الأثاث، الرصيد فى البنك، وهم فى سبيل ذلك لايتورعون عن ارتكاب كل الجرائم.. هذه الطبقة التى لا تدرك معنى كلمة «الحملان» إلا اذا فسرتها بأنها «الكباب والكفتة». لقد وصل حمدى الى الاسكندرية ومعه زوجته ، محبوبته ، باحثا عن مكان على البحر يقضيان فيه خمسة أيام بعيدا عن العالم.. «لو كان الأمر بيدى لأخليت الكرة الأرضية من البشر قبل ما أضمها فى حضنى..» .ويقوده «السمسار» الى فيلا على البحر فى العجمى، صاحبها هو ذلك العجوز الموظف السابق فى وزارة الخارجية.

لم يكن نموذج المهاجر الى دول النفط قد ظهر عندما كتب رومان مسرحيته منذ اللحظة الأولى لهذا اللقاء. المواجهة ندرك أننا إزاء عالمين نقيضين.


عبدالعزيز مخيون

ومع تصاعد المواجهة بين الاثنين، حمدى والزوج العجوز، نشم رائحة المؤامرة ونرى ملامح الغدر بادية فى عيون الزوج والزوجة و «السمسار» . إنهم يتحدثون عن عاشقين جميلين استأجرا الفيلا فى الصيف الماضى وقضيا نحبهما فيها . وكل الصفات التى يقولونها عن العاشقين القتيلين تنطبق على حمدى وفتاته.

وفى قمة المواجهة يمزق حمدى قناع الوهم الذى يتستر وراءه خصمه ، ويكشف للزوج العجوز عن الحقيقة التى يتعامى عنها دائماً : وهى أن لون ابنه الأسود ليس بسبب البحر إنما يعود إلى نظرية «مندل» فى الوراثة.. فى إشارة إلى شقيق الزوج من أم ثانية «كانت جارية عند الأسرة.» .

يعمد حمدى إلى هذا الكشف وهو يعلم أن الزوج تدهمه أزمات قلبية كما يعلم أن زجاجة الكورامين قد نفدت .

وينهار الزوج ويسقط ميتا فيما يأخذ حمدى فتاته ويخترق صفاً من الرجال الملثمين بقناع الموت، وينطلق خارجاً.

لقد كتب ميخائيل رومان هذه المسرحية فى أوائل السبعينات وضمنها حلمه بانهيار طبقة وقيم فاسدة معادية للحياة ثم مات فى ٤ أكتوبر ١٩٧٣ وجاءت الحرب وجاءت التسوية ولم يقدر لميخائيل رومان أن يرى كيف أزدادت هذه الطبقة شراسة لكن الحلم مازال كامناً فى صفحات هذا العمل المسرحى الذى يتميز بلغة حادة كالسكين تشتعل أحياناً مثل اللهب الحارق وترتفع حيناً إلى مستوى الشعر.

وأن كنت أعتقد أنه لو قدر لميخائيل رومان أن يراجع هذا النص بعد عشرين سنة لحذف بعض المونولوجات التى ترد على لسان حمدى ، وأجرى نوعاً من المونتاج لتصبح المسرحية أكثر إحكاماً .

أما المخرج الفنان عبدالعزيز مخيون فهو يستحق الشكر أولاً لاختياره لهذا النص غير المنشور، وثانيا لاختياره أبطال العمل: رشدى المهدى بأدائه المذهل لشخصية الزوج، وعلاء قوقة (حمدى) الذى جسد أفكار ميخائيل رومان وغضبه وتوتره ولحظات حلمه وعنفوانه ، وكأنه جاء إلى هذه الفيلا وهو يحمل شعار : ماجئت لألقى سلاماً ، بل سيفاً !

بذل عبدالعزيز مخيون كل جهده ليحافظ على إيقاع المسرحية ، فى محاولة لخلق لغة موازية للغة النص لغة مقروءة بالعين (ديكور صلاح مرعى) ومسموعة بالأذن (موسيقى راجح داوود) تستعين بإيقاع اللون، ألوان الملابس والديكور، والضوء (إضاءة رمسيس مرزوق)، والصمت كجزء من هذا الايقاع، وحركة الممثلين من خلال هذه اللغة، بمكوناتها ، يحاول المخرج أن يبعث برسالة إلى المتفرج كما نذكر له أيضاً احترامه الكامل للنص.

«غداً فى الصيف القادم» تعطينا الأمل فى بعث حركة مسرحية راقية تجتاح هذا الفراغ والقحط الذى يعانيه مسرحنا .

● شوقى فهيم

غداً فى الصيف القادم

ما هذا؟ أين ذهب جمهور المسرح، قلت هذا عندما دخلت مسرح الطليعة لمشاهدة مسرحية ميخائيل رومان «غداً فى الصيف القادم» للمخرج والممثل عبدالعزيز مخيون والصالة تكاد تخلو من الجمهور، وقبل أن أغرق فى السؤال تأخذنى. موسيقى (راجح داود) إلى شريط من النغمات يربط البحر بالسماء ويأخذنى مهندس الديكور (صلاح مرعى) إلى المنظر الذى تخيله ميخائيل رومان، الفيلا بجدرانها وأبوابها والسماء من خلفها، وأرضيتها حيث


ميخائيل رومان

يجلس العجوز «الميت على الدنيا» بكل نهمه وحرصه المقيت (رشدى المهدى) بظرفه ولطفه وطيبته.. والزوجة المسكينة التى لو امتلكت بعضا من شقاوة وتمرد (أمل إبراهيم) لما أصبحت زوجة لهذا العجوز ولا قبلت أن ترسل إليه كأحد طرود البريد.. وهو هناك لايعرف سوى جمع المال وتخزينه لايعرف الحب ولا العواطف «لو عرف النحل الحب والموت كان يحمل ثورة من زمان.. كان حطم الخلية وكل اللى فيها.. واستمتع بالشهد.. عرق جبينه» .. ولكنه يظل يدور حول الحياة ولايدخل إلى قلبها .. وكذلك السمسار (فكرى صادق) لم يدخل إلى القلب.

هى إذن لحظة التصادم بين هذا العالم وعالم «اللى عايشينها» فقد وضعهم ميخائيل رومان فى مواجهة مع حمدى، وحمدى هو نفسه حمدى فى كل أعمال ميخائيل رومان، بل هو ميخائيل رومان نفسه، بكل ما فيه من حلم وشفافية وشاعرية وتمرد وثورة وعنف و«جمالات» هى الأنوثة المتفجرة.. الاحساس المتدفق «تقول حريقة قايدة» أين هى جمالات؟ السؤال إلى (سماح البابلى).

ولماذا يتحتم على الحلم أن يصطدم.. أن يصارع؟ لماذا يدفع دفعاً إلى مواجهة تؤجله.. و«الاحلام لازم تكون شرعية وعلنية» يود الحلم أن ينطلق .. ولكن كيف وهو محاط بأسوار وقوانين السمسرة؟ كيف وهو لايملك سوى أن «يحب بعمق وبغزارة وبلا حدود «وهى موهبة كانت تحيا فى الزمان اللى اترحم» ولكنها لا تستطيع أن تحيا فى «زمان المشاريع».

وعندما يتم التصادم فقانون السمسرة خسارته محتملة أما الحلم فخسارته حتمية، لأنه - على الأقل - يجب أن ينتظر حتى ينتهى الصراع و«الاسطورة يجب ألا تنتظر.. والا فقدت معناها».. ويظل حمدى مشدوداً بين الاحباط والأمل.. ونظل نحن مشدودين بين الاحساس بمرور الوقت كما صوره بعبقرية (رمسيس مرزوق) مدير الاضاءة وبين (علاء قوقه - حمدى) الذى يملأ المسرح أداء حساسا بليغا

ينسينا مرور الوقت.

ويقع التصادم وتكون النتيجة أن يموت العجوز شكلا (لانه ميت من زمان) ويؤجل الحلم ويصور (علاء قوقه) أحباط حمدى بروعة وصدق.. كأن المسرح قد امتلأ بالجمهور الذى يشجعه على الاستمرار.. أداؤه فيه قوة وبلاغة ولكنه يفتقد إلى التجربة الشعورية.. التى لم نشاهدها فى أدائه طوال العرض.. أما المخرج (عبدالعزيز مخيون) فقد رأيته فى تحية الممثلين ولكنى لم أره فى العرض.. قد نراه غداً.. فى الصيف القادم!

● صبرى فواز

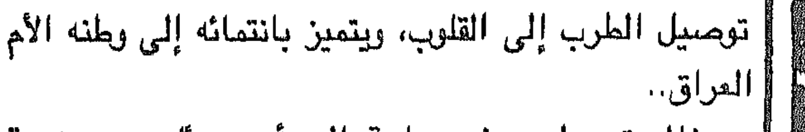
كاسيت

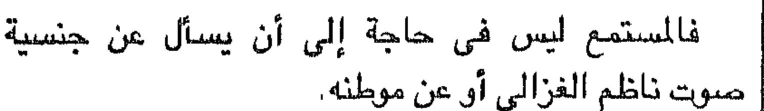
ناظم الغزالى صوت نادر فى الرجال

التقيت مع ناظم الغزالى فى الستينات فى إذاعة الكويت وكنت آنذاك العازف الأول وقائد فرقة موسيقى الإذاعة وكانت هناك بعض علامات الاستفهام عن بعض الإيقاعات العراقية الشعبية، واجتهاداتنا حولها كانت فى مهدها وعندما زارنا ناظم الغزالى أثناء قيامه برحلة فنية إلى الكويت، وجدت نفسى أمام فنان مثقف فنيا وعلميا وبهذا سهل علينا كثيرا فى تحليل مثل هذه الإيقاعات والدرجات الموسيقية للهجة الموسيقية الغنائية فى بلده..

واشتركت معه كعازف وقائد فرقة موسيقى الإذاعة وفوجئت بهذا النوع الفريد والنادر من الأصوات فهو يستخدم الطبقات العليا من الأصوات التى يندر أن تكون فى أصوات الرجال، والدرجات الصوتية العالية لناظم الغزالى، تتخطى أصوات الرجال العادية بأكثر من حوالى خمس درجات موسيقية.

صوت ناظم الصادق والمؤثر والفعال الذى امتلك النجومية والتأثير فى وجدان المستمع العربى قادر على


توصيل الطرب إلى القلوب، ويتميز بانتمائه إلى وطنه الأم العراق..


فالمستمع ليس فى حاجة إلى أن يسأل عن جنسية صوت ناظم الغزالى أو عن موطنه.

● ميشيل المصرى


سيد درويش

«ناظم» وروح الغناء العراقى

يعتبر المطرب الراحل ناظم الغزالى آخر أجيال مدرسة الغناء العراقى القديم ، وهو جيل انحدر من سلالة المطرب العراقى محمد القبانجى ، وقد نال ناظم الغزالّى فى حياته وبعد مماته قسطا وافرا من الشهرة والقبول لدى المستمعين ، خصوصا وأنه المعبر عما يمكن أن يسمى «روح الغناء العراقى» وذلك لما اتسم به فنه وطريقة أدائه من الأداء المحلي الخالص في عدد لا بأس به من أغانيه .

ويتميز صوت ناظم الغزالى بأنه صوت عريض المساحة ذو رنة حزن مميزة ومحببة لدى المستمع، خصوصا لدينا نحن العرب الذين نعتقد أن الحزن أصيل فى الروح واكثر التصاقا بها، وأكثر ملائمة للمزاج العربى.

وقد غنى ناظم الكثير من القصائد الفصحى من عيون الشعر العربى مثل «أى شىء فى العيد أهدى إليك؟» و«أقول وقد ناحت بقربى حمامة» و«عيرتنى بالشيب وهو وقار»، وغير ذلك من القصائد التى غناها ناظم بطريقة ارتجالية تعتمد على جماليات صوته وفنه الخاص أكثر من اعتمادها على صياغة لحنية أو «قالب موسيقى» وربما يرجع ذلك لعدم وجود ملحن كبير قادر على ابداع موسيقي يلائم امكانيات ناظم الصوتية .


زكريا أحمد

أما فى أغنيات ناظم التى غلب عليها الأداء المحلى فقد استخدم فيها ايقاعات تبدو غريبة على الأذن العربية أحيانا ربما لتأثيرات فارسية أو هندية ، إلا أن ذلك لم يمنع الاحساس بالمتعة بفنه وجمالياته الخاصة .

ولابد أن نعترف أن للغناء العراقى خصوصية ينفرد بها عن المدرستين المصرية والشامية اللتين قطعتا شوطا كبيرا فى طريق الأغنية المتطورة المعتمدة على فكر موسيقى جديد ، وهى المسيرة التى ساهم فيها ابداع كوكبة من الملحنين العظام ، أمثال سيد درويش وزكريا أحمد ومحمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وآخرين قامت علي اكتافهم نهضة موسيقية وغنائية انتقلت بفن الغناء العربى من حال إلي حال .

والمتأمل لمدرسة الغناء العراقى يجد أنها - حتى رحيل ناظم الغزالى «١٩٦٤» - موسيقى بكر لم تلمسها يد التطوير كثيرا ، ولم تتفاعل مع من حولها بشكل ملحوظ ، وهو أمر جدير ببحثه ومناقشته فى مؤتمرات الموسيقى العربية ، وقبل أكثر من ستين عاما اجتمعت وفود من كل الأقطار العربية بالقاهرة لبحث هموم ومشكلات الموسيقى والغناء فى العالم العربى ، وذلك فى المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذى انعقد عام ١٩٣٢ ، وكان للعراق حضور بارز فى هذا المؤتمرم ممثلا فى المطرب محمد القبانجى رأس المدرسة التى خرج منها ناظم الغزالى .

وقد غاب العراق تماما عن مؤتمرات الموسيقى العربية التى عقدتها هيئة الأوبرا بمصر في الأعوام الثلاثة المنقضية ، بسبب الظروف السياسية التى مرت بها المنطقة . وتبدو رسالة هذه المؤتمرات الموسيقية غاية في الأهمية لما يمكن أن توفره من الاحتكاك والتفاعل المطلوب

بين الموسيقيين العرب، ونحن نعتقد أن خلق حوار موسيقى وغنائى عربى كفيل بالمساهمة فى إصلاح ما أفسدته السياسة.

● حامد العويضى

تليفزيون:

أى رسالة خطرة؟!


عبدالقادر حاتم

فى أوائل الستينات، عندما كان الدكتور عبدالقادر حاتم قائما على رعاية طفله التليفزيونى الذى ولد عملاقاً بلا رأس، حدث أن أحد المخرجين الشبان أراد أن يجرب طريقة جديدة عن طريق وضع الصورة التليفزيونية فوق صورة أخرى، وهى طريقة فنية معروفة، ولكنها كانت جديدة على التليفزيون العملاق - وكانت النتيجة جيدة، فأصدر الدكتور حاتم ومساعدوه منشورا اداريا يطالب عموم المخرجين فى التليفزيون بوضع «الصورة فوق الصورة» بغض النظر عن وظيفتها الفنية والاعلامية.. ثم حدث أن ظهرت آثار سيئة لهذه الطريقة فصدر قرار ادارى بمنع وضع «الصورة فوق الصورة»!

هذه العقلية العشوائية هى التى مازالت تحكم القائمين على أمر التليفزيون تخطيطا وانتاجا.

ورغم مرور ثلاثة وثلاثين عاما على بداية الانتاج التليفزيونى، ورغم وجود كوادر مهمة فى مختلف فروع الانتاج التليفزيونى، فإن الخبرات المتراكمة لم تستطع حتى الآن أن تنتصر على العقلية العشوائية التى ولدت عملاقة هى الاخرى مع ميلاد التليفزيون عقلية رد الفعل والجرى وراء الموضة والموجات والانشغال بالتعليق على ماحدث لا التنبؤ بحدوثه والتوعية به وهى جوهر رسالة الفن الاعلامى وخاصة فى بلد مثل بلدنا.. لكن ارتباط السياسة الاعلامية

بالسياسة العليا للدولة دون وجود هامش يعطيها قدرا من الاستقلالية التى تمكنها من أداء رسالتها بطريقة جيدة جعل الامور تبدو وكأنها تبدأ من البدايات فى كل مرة، متجاهلة تراكم الخبرات السابقة.


علي الحجار

لقد أثارت هذه التأملات فى حال ومآل الانتاج التليفزيونى ، وخاصة الانتاج الدرامى، وهو أخطر رسائله وأقواها تأثيرا، ماحدث مع مسلسل «رسالة خطرة» وما لاقاه من نفور واستهجان عام، لايستحقه وحده.. ولكن يستحقه معه كل ما أنتج من مسلسلات درامية ضد الارهاب الدينى، فهى فى مجملها - مثلها مثل مسلسلات توظيف الأموال والمخدرات والانفتاح الى آخره - تنطلق من افتراض الغباء فى المشاهد، وتعالج الظواهر الاجتماعية والسياسية خارج سياقها التاريخى والواقعى، وتلجأ الى أكثر الاساليب مباشرة وديماجوجية لترخى العقليات الشبيهة القائمة على أمر الانتاج الدرامى والإعلامى.. وتكون النتيجة مردودا عكسيا لما يريده صانعو القرار السياسى اذ يكسب هذا النوع من التناول للقضايا المهمة والمصيرية تعاطف غالبية المشاهدين مع أصحاب شركات توظيف الاموال وتجار المخدرات ومتعاطيها، ومن تسميهم هذه المسلسلات بالارهابيين الذين يبدون من خلالها وكأنهم سقطوا من كوكب آخر.. لاعلاقة لهم بمشاكل المجتمع المعقدة التى أفرزتهم.. ومن هنا تتحول الرسالة المطلوب توصيلها الى المشاهد الى عكسها تماما.. فالمشاهدون - للأسف الشديد - يملكون عقولا وخبرات تجعلهم ينفرون من كل ما يستخف بهم وبذكائهم ومعرفتهم!

● سيد خميس

عبث الواقع


بوسى

انطلق الكاتب ابوالعلا السلامونى فى مسلسله الأخير (رسالة خطرة) من فرضية مهمة وهى إيجابية دور العلم والفن فى مواجهة الارهاب، فاختار مواقع الحدث الدرامى بين القاهرة وأسيوط فى جنوب الوادى، فى مدينة القاهرة يحيا المثقفون منعزلين عن حركة المجتمع منغلقين على وعيهم الفكرى، محصورين دون دور ايجابى يحيل عبث الواقع الى مايثير المجتمع ويحيى قيمه النبيلة .. فى أسيوط يعيش البسطاء من الناس ساعين من أجل لقمة عيش شريفة، بينما يظهر فى حياتهم من يحاول تخريب هذه الحياة وطرح بديل عنيف لها باسم الدين وهى جماعة الاخ «خميس»، بينما يحيا المطاريد والخارجون عن القانون فى الجبل على هامش الحياة.

إن رغبة «حنان» الاخصائية الاجتماعية فى مساعدة «حربى» الاسيوطى «على الحجار» زعيم المطاريد على تجاوز واقعه السيىء واستغلال ميوله الى الغناء والموسيقى ورفضه حياة المطاريد، تأخذه الى القاهرة عازمة على تنفيذ فكرتها فى اطار دراسة علمية تعدها لنيل درجة الدكتوراه، تستعين «حنان» بشقيقها «عزت» الموسيقى الاكاديمى الذى جرفه تيار الفن الاستهلاكى ليعد «حربى» ويعلمه الموسيقى وأصول الغناء العلمى وهو ما ينجح فيه عزت ويصبح حربى المطرب المشهور «نبيل عزت» فى حين يقوم تحالف من نوع آخر بين «خميس» و«رشوان» زعيم المطاريد بعد حربى، فيقدم له السلاح والرجال مقابل مال ودولارات.

إن خميس بتحالفه مع المطاريد يهاجم أهل البلد ويحاول ارغام شبابها على الانضمام لجماعته، منهم من

يضعف ومنهم من يرفض مثل «أمين» الشاب المتعلم الذى يتعاون مع الضابط طلعت من أجل اختراق جماعة خميس والقضاء عليها وهو مايتم فى النهاية .. يحاول «نبيل عزت» العودة الى الجبل ونصح رفاقه القدامى بهجر طريق الشر والجريمة والتحول الى مواطنين صالحين لكنه يواجه بعنف وتهديد من «خميس» الذى اتخذ من الجبل قاعدة هجوم ضد الشرطة وأهل البلد.

الى هنا والاحداث دراميا متسقة وتحمل فكرة مهمة وجريئة.. لكن المؤلف يلجأ الى حيل ميلودرامية تعوق فكرته ليتحول المسلسل فى حلقاته الثلاث الاخيرة الى مجموعة من المفاجآت والاحداث الغريبة التى اضعفت الطرح الفكرى مثل خضوع «نبيل عزت» لتهديد «خميس» والتفكير فى العودة الى الجبل، ومثل خوف حنان على «نبيل» وإلغاء رسالتها العلمية بسبب تهديد خطيبها، ومن المنطقى ان يكون عهدى الخطيب ضابط الشرطة طرفا ايجابيا فى التجربة لأن هدف الشرطة بالضرورة هو إتابة هؤلاء المطاريد وتحويلهم الى مواطنين طبيعيين صالحين، فقد وضع هذا الخط الجديد العلم والشرطة ضد اصلاح المطاريد والارهابيين مما هدم منطق العمل كله فتحول الى تجربة ميلودرامية، يدخل فيها الحبيب السجن وتضحى الحبيبة بمستقبلها من أجل إنقاذ الحبيب، ويعود القتيل بعد عشر سنوات ويحاكم الحبيب ويبرأ فى اللحظة الاخيرة.. ثم الخطبة العصماء فالتصالح فى النهاية.

كل هذا كان من الممكن تجاوزه بسهولة من كاتب موهوب مثل أبوالعلا السلامونى لو أحسن استغلال

شخصيتي الضابط «عهدى» وطلعت، كما كان إهماله لشخصية سامية الاخصائية الاجتماعية فى اسيوط.. سؤال لا إجابة له..!

● سامية حبيب

سينما

سذاجة بخيت وعديلـــة



فى محاولة من عادل امام لتغيير جلده متخليا عن سلسلة أفلامه الأخيرة التى كان يغلب عليها الحس السياسى ، قام ببطولة فيلم بخيت وعديلة ، هادفا بحسن نيته وبحلم نبيل إلى زرع الابتسامة وتفجير الضحكات لدى المشاهدين.. ويعتبر اختيار عادل امام فى هذا التوقيت بالذات لتغيير مساره السينمائى الأخير محاولة موفقة ، إلا انه أخفق تماما فى اختياره لهذه القصة الساذجة المفبركة من لينين الرملى والتى استهلكتها السينما العالمية والمصرية على مدار تاريخها فهى لاتعدو مجرد حدوتة بسيطة، ونحن لا نلومه على اختيار الشكل البسيط ، فكم من أفلام عظيمة قامت على قصص أكثر بساطة كقصة حب «فورست جامب» الخ .. لكن نقدنا ينصب على عبثية الاحداث وإفتعالها ورتابتها والخيال السقيم ، فأنت فى الفيلم تفاجأ بحقيبة مليئة بالدولارات والهيرويين بين يديك ، فتحتار فى كيفية التصرف فيها وتقرر أنت وشريكتك الانتقال إلى عالم جديد طالما تخيلته وحلمت به ثم تداعيات هذا الموقف على أصحاب


أحمد راتب

الحقيبة، وهى خطوط واهية ، قد تصنع بعض الدراما لكنك تخرج فى النهاية بكم كبير من الافتعال وكم أكبر من العبث، وطبيعى انه أمام ركاكة القصة لابد أن يتكشف أمامك ضعف أداء الممثلين مهما بذلوا من مجهود ، ويعود بعادل امام إلى سلسلة أفلامه القديمة قبل تحوله إلى نجم وها هى ذى ملامح وجهه التى كثيرا ما أضحكتنا كثيرا لاتستطيع أن تخرج أكثر من الإبتسامة ، ويدرك المخرج نادر جلال ذلك عن وعى أو صدفة - الله أعلم - فيزيد من مساحة الفارس الذى أتخمتنا به كلاسيكيات السينما، من تكسير للأوانى، وتلعيب للحواجب ، وتهشيم للأماكن، انتهاء بالقاء التورتات بالتبادل فى مشاهد تصلح للأفلام الصامتة فى بداية اختراع السينما، وبالقطع لاتصلح الآن بالذات ونحن نحتفل بمئوية السينما هذا العام.

الفيلم فى مجمله عادى جدا.. اتحفنا بمثله كثيرا إسماعيل ياسين ، لكن اللغز الحقيقى انه خلق من ممثلة كثيرا ما رأيناها عادية ، نجمة حقيقية (شيرين) بادائها العالى وقدرتها على إبراز التحول الجديد باقتناع حقيقى، وان كان يشوبه بعض المبالغة فى الأداء، التى لادخل لها به كما أشرنا سابقا لكن سببه ضعف السيناريو . كذلك من تجاوب الجمهور وتصفيقه فى بعض المشاهد القليلة ، لاتستطيع إغفال موهبة نجم المستقبل محمد هنيدى، رغم مشاهده المعدودة والتى تذكرنا تلقائيا بعادل امام صبى المحامى فى مسرحية «أنا وهو وهى» أمام نجم الكوميديا حينئذ فؤاد المهندس ، وبالقسوة التاريخ .

أما من حيث الاخراج ، كما عودنا نادر جلال فى أفلامه التى تعتمد على المطاردات الحركية أكثر من الابداع الاخراجى .. جاء فيلمه هذا ، نسخة متكررة من مطاردات سانجة، كررها كثيرا فى أفلامه السابقة ، ويبدو أنهم أفهموه أن الاخراج معناه التكرار.

وإذا أراد منا تقديم نموذج نحيله إلى مشاهد تقديمة

لرجال العصابة ، لكن برغم ذلك يذكر له إنه نجح فى أن يقدم لنا عادل إمام يتقاسم البطولة مع شيرين خلافا للأفلام السابقة التى كانت تقدم لنا عادل إمام من الجلدة للجلدة .

باختصار هذا الفيلم يمكن تقديمه لهيئة اليونسكو على اعتبار انه انتج سنة ١٨٩٥ بمناسبة احتفالنا بمئوية السينما واعتقد انه لن يدهشها على الاطلاق .

● مكاوى سعيد



محمد هنيدى

مسئولية الفنان عــــن .. «بخيت وعديلة»



هذا هو الفيلم السابع الذى يجمع بين النجم ذائع الصيت «عادل الامام» والمخرج «نادر جلال» (أولها فيلم خمسة باب عام ١٩٨٣) ، كما إنه الفيلم الثانى الذى يجمع بين المؤلف «لينين الرملى» والنجم ونفس المخرج بعد فيلم «الإرهابى» الذى استقبل استقبالا حماسيا واسعا من قبل بعض النقاد وذلك - فيما أعتقد - راجع إلى ذلك الظروف المظلم لمعركة بعض التيارات مع المجتمع المدنى ومؤسساته وأفراده، أكثر من الاعجاب بالفيلم ذاته، تشكيله السينمائي ومحتواه الفكرى معا .

تيمة الفيلم الثروة التى تسقط فجأة على الفقراء فى مجتمع متخم بالتناقض الطبقى الحاد عالجها - من قبل -


نـادر جـلال

الكثيرون فى السينما المصرية ، وإن كانت أغلب المعالجات السابقة تنتهى عادة بحمد الله وشكره على نعمة الفقر بدلا من الثروة مع المرض أو الغنى مع الفساد الاخلاقى المدمر ، ويعود البطل الى سابق حياته قبل الثروة ، فقيرا سعيدا باعتبار أن القناعة كنز لا يفنى !

نفس «التيمة» يكررها «لينين الرملى» فى هذا الفيلم وإن كان بتنويعات واختلافات قليلة لا تغير - جوهرها - مما سبق وعالجه الآخرون .

والشىء اللافت للنظر فى هذه المعالجة هو ذلك «الحس العملى - البرجماتى» الذى يتمتع به بطلانا «بخيت وعديلة»، فبدون ترددات كثيرة ، يقبلان حقيبة الدولارات التى تسقط فى أيديهما فجأة، تلك التى تخص أحد كبار اللصوص الذى يتاجر فى «الهيروين» وذلك بعد نزولهما من القطار (لا تعرف بالضبط ماذا كان يفعل بخيت فى طنطا والتى قابل اثناء رحلته منها الى القاهرة عديلة؟! كما لاتستطيع أن تجيب على تساؤل بسيط ما الذى جعل هذا اللص الثرى جدا يركب قطارا للدرجة الثالثة دون أن يستطيع أن يحمى نفسه والحقيبة؟!) المهم بعد أن يتفقا على قسمتها سويا بالعدل يتركان حياتهما السابقة (بخيت - عادل الإمام - يعمل كفنى كهرباء فى محل والده المتوفى بأحد الأحياء الشعبية بالاسكندرية، عديلة - «شيرين» تعمل مدرسة ابتدائى فى نفس المحافظة) يتشبهان بالأثرياء محدثى النعمة إسراف، بذخ ، حفلات ثم تنتهى - فى الغالب - المشاهد بشجارهما أو بقبلات بعد أن يتعرى البطل والبطلة ! إلى أن يقابلا أحد البهوات الذى يتفق معهما - أو معها تحديدا- على الاشتراك فى استيراد طائرات هليوكبتر ! وطبعا يسرقهما ويهرب خارج البلاد ، على الطرف الآخر يحاول كبير اللصوص البحث عن حقيبته الدولارية - الهيروينية، وبعد سلسلة مطاردات بلهاء على طريقة «اسماعيل يس» والمفتش كلوزو للممثل الأمريكى الموهوب


لينين الرملى

«بيترسيلرز» دون الارتباط بسذاجة وخفة الظل البريئة للاول أو حرفية التنفيذ العالية تأليفا وإخراجا للممثل الثانى ، ينتهى الفيلم بأن يعود بخيت وعديلة كما كانا فقراء ينعمان بالسعادة معا برغم - وربما بسبب - ضياع الثروة المفاجئة التى يسرقها لصان كبيران آخران ، البيه الهارب ومدير أحد البنوك .

اختار «لينين» إذن أناسا عاديين جدا من بين الملايين الفقراء الذين يعج بهم الشارع المصرى الآن ، ولم يبن مفارقة الفيلم الأساسية إلا على ذلك التباين النسبى بين غناهما المفاجىء وبين غنى ولصوصية الاغنياء جدا ، ووضع الفيلم على هذه المفارقة الخاصة مع عدم نسيان أن ثروتهما إنما جاءت فجأة بعد فقر مدقع لم يمنح بطلاها ذلك «الحس الشاعرى» الواجب توافره فى مثل هذه المعالجات كى يكسبا تعاطف الجمهور، خاصة أن دخولهما عالم الغنى والثروة لم يكشف عن مناطق مجهولة فى تلك العلاقة المأساوية بين الغنى والفقر، بل أن كل مفردات وتفاصيل المعالجة معروفة.. كما أن دراما الفيلم سارت على غير المنطق الداخلى لها التى تسير عليه بعفوية للدخول فى مناطق المعرفة بعد جهل أو تنوير وتكشف سواء للبطلين أو لنا نحن الجمهور فأصبح الفيلم - وهو كوميدى بطولة النجم الأوحد عادل إمام - يفتقد أصول الكوميديا وعفويتها وحرفيتها وقوانينها المعروفة، وساعد على ذلك دون شك هذا البناء للقطة - المشهد الذى أفقد الفيلم الحيوية والسلاسة وهبط الفيلم بنا إلى مستنقع الصدفة المقحمة غير المبررة والملل والتثاؤب.

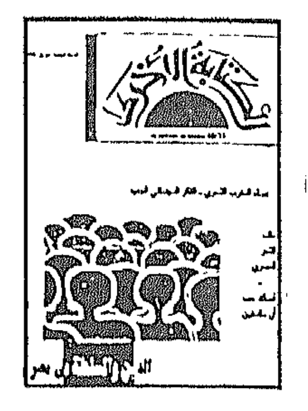
أما عن الإخراج ، فقد يطلق البعض على «نادر جلال» مسمى «المخرج الحرفى» الذى يخرج افلامه، أيا كان طابعها، باكتمال حرفى يليق بدراما الفيلم وعناصره السينمائية المختلفة فى بناء تام الصنع ، وفى الواقع فقد جاء هذا الفيلم مخيبا لظن هؤلاء ، فعلاوة على أن - حتى - «المخرجين الاسطوات» لهم رؤية محددة للسينما وللواقع أيا

كانت، فإن نادر جلال لم يتصرف مع «نص» الرملى المسرحى هذا بمقتضيات السينما وفاعلياتها الحيوية، صحيح إنه قد يلجأ احيانا إلى القطع داخل المشهد غير أن وضع الكاميرا وحجم اللقطة - كثيرا ما كانا يتم دون مبرر واضح درامى، أو سينمائى، كما أن استخدام القطع (وسيلة المخرج فى المونتاج) كان يتم - عادة - فى غير الزمن الملائم لمبررات اللقطة - دراميا وجماليا، عادة أزيد من اللازم» فطبع الفيلم بطابع التطويل غير المبرر والتزويد واللجوء الى الاكليشيهات فى المشهد ، فإذا أضفنا ذلك كله إلى ضعف دراما الفيلم وهبوطها فى العادى والمكرر من السينما السائدة الذى يفتقد خيال الكوميديا وحيويتها، لعرفنا أن كل ذلك واقع فى الفيلم مع وجود- وليس حضور- نجم الكوميديا عادل امام الذى اصابه الفيلم بشظاياه الركيكة فتحول أداؤه الى الخارجى الذى يفتقد الاحساس بالمشاعر الداخلية وعدم التركيز مما أسقطه فى العادى والمكرر من الاداء وافتقدنا ذلك الحضور الجميل الذى يربطنا - نحن المشاهدين - بذلك النجم الموهوب والذى نعذر اداءه هذا المفتقد للخيال بسبب البناء المسطح للشخصية التى يمثلها ولكننا بالقطع لن نعذره فى اختياره لها كى يؤديها !

يبقى هناك أن يضاف هذا الفيلم الى مجمل تلك الاعمال السينمائية السائدة التى تحمل رؤى فكرية «أخلاقية» ضيقة تنقد الغنى والثروة من على السطح ، وتعلى من قدر الفقير، لا لذبالته ولا لمقاومته حياته التعسة ولا ارتباطه الجمعى الواعى بالفقراء الآخرين ، وشوقه الى حياة عادلة، بل لمجرد فقره الذى سيجد - طبقا للتحليل النهائى للفيلم - فيه سعادته وتحققه!

● محسن ويفى

مجلات الكتابـة الاخرى



هذه نسمات منعشة تحاول تحريك الركود فى حياتنا الثقافية، وقد تشتد بعضها لتكون زوابع مؤقتة . وهى ليست هامشية من حيث مركزية القضايا التى تثيرها ولا مستوى ما تقدمه من إبداع ونقد .

والهدف الرئيسى أمام هذه الجهود المبذولة خارج السور هو فتح الطريق المغلق أمام مواهب جديدة وحساسيات جديدة وتيارات جديدة . وتحقق هذه المجلات ذلك بطرق مختلفة، وبدرجات متفاوتة من النجاح .

إن «الكتابة الأخرى» نجحت فى أن تواصل الصدور، وفى أن تقدم اسماء جديدة تلفت الانتباه وخصوصا فى الإبداع الشعرى الجديد (أحمد يمانى ومحمود متولى على سبيل المثال)، وفى أن تبرز إبداع شعراء وشاعرات عرفوا طريقهم المحدود إلى النشر قبل ذلك، وهى تضع هذا الإبداع الجديد بين أحضان ما يعرفون باسم شعراء الثمانينات وقبلهم بطبيعة الحال شعراء السبعينات.. فالكتابة الأخرى لاتقع على الضفة الأخرى من الإبداع والفكر، ولاتدعو إلى قطيعة مع الأجيال القريبة السابقة . ولكن «الجراد» على العكس من ذلك تدعو إلى قطيعة جذرية، وتضع آخر حلقة من حلقات الإبداع الشعرى فى التسعينات ضد السابقين ابتداء من عبد الصبور وحتى شعراء الثمانينات.. وهى تقدم نماذج شعرية بعضها صادم للمألوف إلى حد بعيد، ولكن بعضها لا يمكن إغفال أهميته . أما النقد المصاحب للإبداع فهو قاذف للحمم ونافث للهب.. ولاداعى للانزعاج من بعض الشطط فى التعبير حينما يتعلق الأمر باللغة الفصحى أو بالتراث العربى عموما فإن الإبداع الشعرى المنشور فى «الجراد» هو على الرغم من ذلك استمرار لروافد سبقته لم تكن تصب فى المجرى الرئيسى، ونرجو للجراد أن تواصل الصدور .

أما «الفعل الشعرى» فهى تبرز خصائص الإنتاج الجديد واختلافه عما سبقه باعتباره تنوعا غنيا فحسب، دون

رفض لما سبق فى السبعينات وما بعدها أثناء تلك الفترات وفي حدودها، مع دعوة مستمرة إلى التجاوز .

وسنرى من الجانب الآخر «إيقاعات» تمزج الجديد المنبثق بالسائد الرائج دون حدود فاصلة مع تغليب للحديث عن البنية والشعرية والجمالية .

وهناك مجلات محلية مهمة مثل «الأربمائيون» تربط الإبداع السكندرى بالحداثة عموما، وتقدم زاداً فنيا راقيا.. ونتمنى لمجلات محلية مثل أفراس القنائية أن يشتد عودها، وأن تجد شقيقات لها فى المحافظات الأخرى قد نكون قد أغفلناها دون إغفال لأهمية هذا النوع من المجلات.

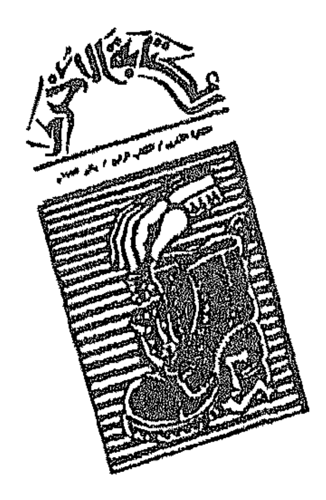
وفى بعض الأحيان كانت هذه المجلات بمثابة المستنبتات الزجاجية ، تزدهر فيها النبتات والبراعم المناوئة للتيار، لكى تعيد الاتجاهات التقليدية غرسها بعد ذلك على أرضها، وعرضها فى واجهاتها المضاءة بالنيون كنباتات للزينة تخفى الأعشاب والطحالب الذابلة .

ولكن قد تنجح بعض هذه المجلات فى أن تكون «بؤرة» للنشاط الأدبى، والمناقشة المستمرة لما يصدر، فتعقد الندوات الضيقة والموسعة فى القاهرة وغيرها، وأن تكون موضوعا للمناقشة والحوار . وقد حدث هذا فى الماضى ويمكن أن يحدث الآن .

● ابراهيم فتحى

حرير الاختلاف وشوكة

شاع أن الاختلاف نوع من الوعى المغاير أو الحساسية المغايرة، وتأسيساً على هذا الفهم، لابد أن تكون كل كتابة مهمشة إنتاجاً لاختلاف حقيقى، فاعل، ومؤثر، وخلاق.. الكتابة المهمشة كتابة مضطهدة، وهى مضطهدة لأنها تصفع وجه المؤسسة، ولكنها، أيضاً كتابة بديلة، وهى بديلة لأنها تؤسس بلاغة «جديدة» وتدعو رؤية غائبة إلى الحضور.. إنها تمتلك فى ذاتها تميزاً، وتحقق ميزة أو



امتيازاً.. لذلك فإن قيمتها لاتكمن فى كونها مضطهدة أو قادرة على الصفح، بل فى كونها تستحق الوجود عن جدارة، إن لها جمال الكتابة أولاً، وقدرتها على خدش الروح، واستدعاء الايقاع الهارب من الوتر، ولها ثانياً، شرف النفاذ إلى الحقيقة التى لم تمتحن.

ثمة اختلاف أخر له من معنى الاختلاف قشرته، ومن شكله لون الطلاء، اختلاف مصطنع ومجانى ومنتفخ على خواء.. أى كتابة تلك التى تشبه «جناح الأحداث» وتنتزع حرية «وهمية» من الفراغ؟ أى كتابة تلك التى تشبه بؤرة «صديدية» فى الدم؟ ليس للدميم ـ بالطبع ـ أن يزهو بدمامته.. ولكن ماحدث هو أنه صار يزهو بدمامته، ويستعرض بثور جسده أمام المارة، ماذا يعلمنا اختلاف كهذا؟ لاشىء سوى القبح.. سوى العصاب.. سوى القسوة.. سوى اللامبالاة.. وأخيراً الكراهية!!

إن «درس الاختلاف» هو الدرس الذى يعلمنا شجاعة الرؤيا،، لايعلمنا «درس الاختلاف» ـ أبداً ـ كيف نتغنى بالخرائب، لعلنى أخشى أن تكون بعض المجلات الهامشية التى تزعم الثورة على أغلال العبيد أسيرة للأغلال نفسها بطريقة أخرى، وسوف يكون كل مانفعله أنذاك، هو أننا نجدد هواء الزنزانة، ربما نكون أكثر عبثاً إذا احتكمنا ـ كذلك ـ إلى «البرابرة الذين ننتظرهم بوصفهم حلا من الحلول».

يقفز إلىّ خاطر غريب هو أن اليأس يصنع أحياناً موضوعه فى فضاء ملتبس فيوهمنا أنه يمنحنا الحرية بينما يكون قد منحنا الاغتراب.

الاختلاف الزائف لا يفرز إلا كتابة زائفة، الاختلاف الأصيل يعصف فى كل كلمة، بثمرة معطوبة، لذلك فهو يزعج الكون، حين لم ينزعج أحد أيقنت أن كثيراً مما نقرؤه، ثم نضحك فى تعاطف ساخر أو امتعاض مشفق لم يصل بعد إلى أعماق المحيط الهادرة، ولم يلمس فوهة بركان.

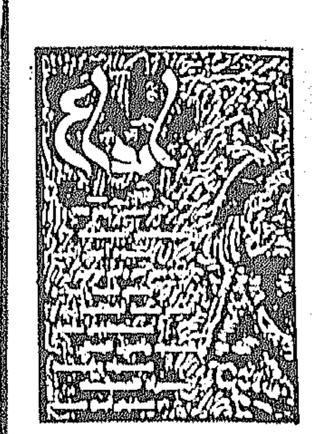
كتابة الاختلاف أخيراً ليست غاية فى ذاتها، ولكنها وسيلة ترمى إلى غاية أبعد، كتابة الاختلاف تقاطع متصل، وهى ليست عصيانا ذا بعد واحد، ولكنها اختيار محدد ذو أبعاد متعددة.. إنها هامش قادر على الحلم.

دعونا ننتظر.

● د. وليد منير

الكتابة الأخرى وإبداع

فى ١٩٩١ صدر العدد الأول من «الكتابة الأخرى» وكأنه رد فعل على إدارة «إبداع» الجديدة ، التى بدأ الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى رئيس التحرير الجديد عهده معها، بما سمى آنذاك بمعركة «الصفوة والحرافيش» وظهرت الكتابة الأخرى كأنها لسان حال الحرافيش ، ولأنها لم تكن معركة ذات قيمة ، ولأن الوقت كان وقت هزيمة ، وخصوصاً بعد حرب الخليج الثانية التى أفقدت الجميع توازنه ويقينه فى جدوى أى شىء ، فكان ضرورياً الالتفاف حول المطبوعة الجديدة التى قام باصدارها الشعراء: هشام قشطة ومحمود قرنى والسماح عبدالله الأنور ومحمد السيد إسماعيل ، الذين رغم انتمائهم لجيل الثمانينيات لايعبرون – مجتمعين عن تيار شعرى يسعى لتأسيس قيم جمالية جديدة – بقدر ماينشدون منبراً بعيداً عن المؤسسة الرسمية .



اكتسبت «الكتابة الأخرى» أهميتها فى أعدادها الأولى من اهتمامها بالابداع وبنشر نصوص جديدة ، بعد أن ضاقت المساحة المخصصة للابداع فى مجلات الدولة الثقافية وخصوصاً مجلة «ابداع» بعد إنشغال حجازى بالارهاب - والتطبيع، متجاهلاً الواقع الابداعى المتفجر منذ أوائل التسعينيات، والذى شاركت كل الأجيال فى صناعته، حتى عندما تقرر إدارة «ابداع» التعامل مع هذا الواقع تذهب إلى مايتفق مع هواها وذائقتها على عكس ماكان يفعل د. عبدالقادر القط رئيس تحريرها السابق ، الذى نجح طوال فترة رئاسته فى تمثيل كل الاتجاهات الإبداعية فى مصر، محتكما إلى معطيات الواقع وليس إلى ذوقه الخاص، الأمر الذى دفع بالقائمين على مجلات «الماستر» فى السبعينيات إلى إغلاقها.

ومع مرور الوقت صار هشام قشطة هو المسئول عن «الكتابة الأخرى» بمفرده، ودخل حلبة التطبيع والارهاب هو الآخر ، لا أعلم لماذا؟ فى حين أن مطبوعة تعنى بالإبداع وتشيع مناخاً إبداعياً وتقدم كتابا جدد، باستطاعتها أن تكون فاعلة أكثر فى صراع الثقافة المصرية مع التطبيع والارهاب، وجمهور هذه المجلات القليل، من النوع الذى لايحتاج إلى من يقول له: كن ضد إسرائيل .

نجحت الكتابة الأخرى - إلى حد كبير - فى تقديم كتاب جدد ،شعراء وقصاصين ، ولكنها لم تنجح فى خلق معايير يتم على أساسها اكتشاف الجيد من الردىء .

وبصرف النظر عن حسها التجميعى، ومحدودية تأثيرها، فهى - بلاشك - نقطة مضيئة فى تاريخ الصحافة الأدبية خارج المؤسسة الرسمية، المؤسسة المشغولة بالمهرجانات والدعاية لنفسها، والتى لايعنيها المبدع الذى من أجله يجب أن تدور المطابع والذى بدونه لن تكون فى مصر.. ثقافة .

● **إبراهيم داود**

عبد اللطيف عبد الحليم

أبو همام

الحياة إبداع يتجدد، والإبداع حياة متجددة، وربما كان أهم اختراع بشرى هو معرفة الإنسان بسر الحروف، التى كثيراً ما تضن بكشف مخبوئها، وحسبنا منها الأطياف والأظلال، ولعل قضية الإبداع نعرف سرها إذا عرفنا سر الحياة، وهيهات، نحن فقط نقبض على الظلال بالأكف ونحسب أننا - لخداعنا أنفسنا - نقبض على جواهر الأشياء.

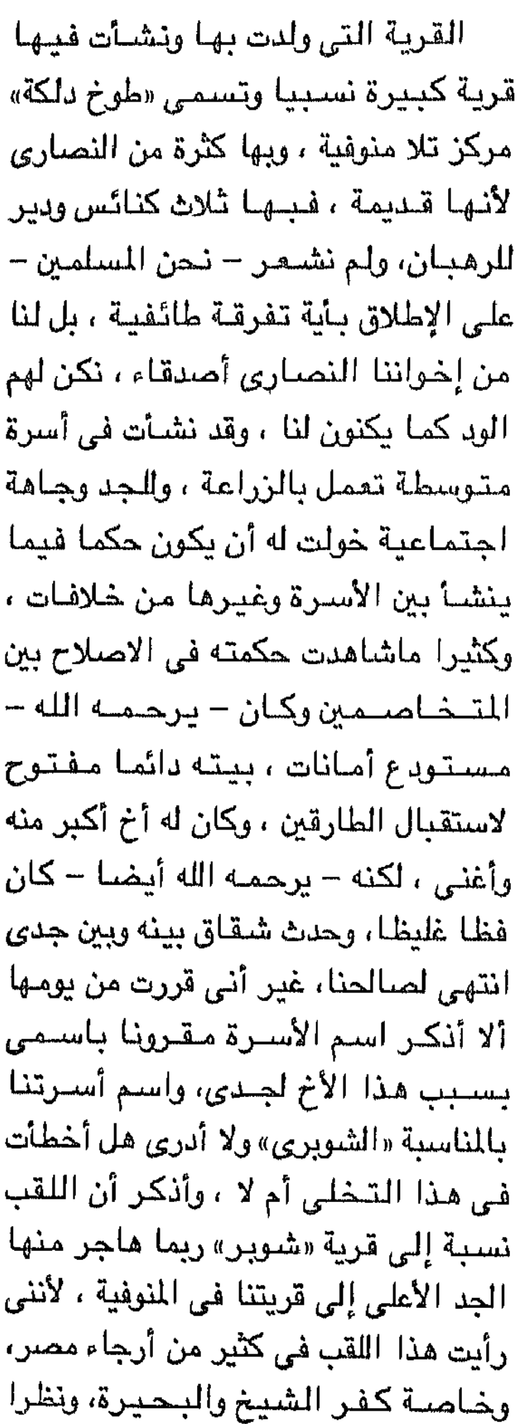
لم أدر متى عشقت الحرف ، وربما فى زمن موغل فى الطفولة لكنى مدرك أننى عرفت الحرف غناء قبل أن أعرفه رسما، فحتى قبل أن أذهب إلى كُتّاب «سيدنا» فى سن مبكرة جدا عشقت غناء الباعة الذين كانوا يتفننون فى أغنياتهم الموقعة نداء على بضاعتهم، أقلده، وأمد صوتى النحيف - آنذاك - مرجعا وموقعا، وأذكر أننى اقتفيت بائعة صوتها حسن دائرا معها فى كثير من شوارع القرية، ثم اكتشفت عالم الغناء فى الموالد والأفراح، وحفظت طرفا من الإنشاد الدينى أهزج به حين أخلد إلى نفسى ، وجاء «الكُتّاب» بعد ذلك عند «سيدنا» ليؤكد هذه السليقة، فرتلت القرآن الكريم الذى حفظته فى السنة الرابعة الإبتدائية، فى البيت وفى المسجد ، وواظبت على أداء التواشيح الدينية فى أذان الفجر أحفظها، إلى أن عرفت الغناء القديم الذى فتنت به فتنة غامرة، فرددت أغانى عبد الوهاب وليلى مراد، وأم كلثوم،

ساهموا في تكويني الفكري



وأسمهان، وبقية هذا الفريق، وأحسست لفترة من عمرى أننى منذور إما لقراءة القرآن الكريم أو الغناء ، وبخاصة أن فتنتى غير محدودة وحتى الآن بأداء الشيخ محمد رفعت ومصطفى إسماعيل والبنا.

حفظت فى الكُتّاب أيضا بعض المتون، طرفا من التحفة والجزرية، والأجرومية، والرحبية دون فهم بطبيعة الحال، ولا يدرى الناس قيمة الحفظ الآن ، اقتداء بالتربية الحديثة التى أفسدت التعليم كله ، كما حفظت الأوراد التى يهزج بها الصوفية، وهى مرتبة حسب الأيام بما يسمى أحزابا وكان جد أبى لأمه يقرأ هذه الأوراد كل صباح ، وكنت آخذها عنه تلقينا، ثم قراءة



لها فيما بعد .

القرية التى ولدت بها ونشأت فيها قرية كبيرة نسبيا وتسمى «طوخ دلكة» مركز تلا منوفية ، وبها كثرة من النصارى لأنها قديمة ، فبها ثلاث كنائس ودير للرهبان، ولم نشعر - نحن المسلمين - على الإطلاق بأية تفرقة طائفية ، بل لنا من إخواننا النصارى أصدقاء ، نكن لهم الود كما يكنون لنا ، وقد نشأت فى أسرة متوسطة تعمل بالزراعة ، وللجد وجاهة اجتماعية خولت له أن يكون حكما فيما ينشأ بين الأسرة وغيرها من خلافات ، وكثيرا ماشاهدت حكمته فى الاصلاح بين المتخاصمين وكان - يرحمه الله - مستودع أمانات ، بيته دائما مفتوح لاستقبال الطارقين ، وكان له أخ أكبر منه وأغنى ، لكنه - يرحمه الله أيضا - كان فظا غليظا، وحدث شقاق بينه وبين جدى انتهى لصالحنا، غير أنى قررت من يومها ألا أذكر اسم الأسرة مقرونا باسمى بسبب هذا الأخ لجدى، واسم أسرتنا بالمناسبة «الشوبرى» ولا أدرى هل أخطأت فى هذا التخلى أم لا ، وأذكر أن اللقب نسبة إلى قرية «شوبر» ربما هاجر منها الجد الأعلى إلى قريتنا فى المنوفية ، لأننى رأيت هذا اللقب فى كثير من أرجاء مصر، وخاصة كفر الشيخ والبحيرة، ونظرا

التكــــوين

للسمعة الحسنة التى كان يحظى بها جدى كان يقصد للتبرعات التى يطلبها عمدة القرية قبل أى فرد آخر من العائلة ، وأعتقد أننى ورثت عنه تلك السماحة وعدم الاهتمام بالمال ، وعاطفيته المسرفة التى كثيرا ما ألجمها فى مواجهة الناس، وربما كان إيثارى أن اسمى «عبد اللطيف عبدالحليم عبدالله» يرجع إلى شىء من حب هذا الجد، وعدم الرغبة فى إسقاط اسمه من سلسلة الأسماء لأنسب إلى لقب لا أعرف يقينا مصدره حتى ولو كان نسبة إلى قرية .

التحقت بعد الابتدائية بالأزهر فى مدينة شبين الكوم ، وعشت وحدى وأنا لم أبلغ الثانية عشرة ، وهى تجربة قاسية وإن كانت مفيدة جدا فى الاعتماد على النفس والرجولة المبكرة .

وقد التحقت بالأزهر رغبة منى ومن الوالد أيضا ، لأنه كان يود الالتحاق به ولم يتمكن لأنه وحيد والديه ، ولضعف بصره فى تلك الآونة ، رغم أنه حفظ القرآن ، وأنهى المدرسة الابتدائية ، فعمل بالزراعة مع أبيه ، وفى الأزهر اكتشفت عالما جديدا ومثيرا ، فالمشايخ من طراز نادر هذه الأيام ، وربما يتفوقون على كثير من أساتذة الجامعة الحاليين، فهم متمكنون فى كل فروع المعرفة الأزهرية، بل بلغ الأمر ببعضهم أن كان يدرس لنا مادة الحساب إلى جانب الفقه والتفسير والعروض ، مما يعنى أن التعليم كان يسير فى طريقه الصحيح .

وفى نهاية المرحلة الابتدائية (الاعدادية الآن) نزحت إلى القاهرة ملتحقا بالمعهد النموذجى للأزهر بالمرحلة الثانوية ، وهى تجربة اصطنعها الأزهر ، وأجهضت للأسف الشديد ، وتم ذلك بعد إجراء مسابقة أشرف عليها الأزهر ووزارة التربية والتعليم، وفى السنة الأولى الثانوية قيض الله رجلا هو الأستاذ محمد خليفة التونسى - رحمة الله عليه - كان يدرس لنا النقد والبلاغة وكنت بدأت حفظ الشعر بداية بشواهد النحو ودواوين الشعراء التى كانت موجودة فى مكتبة غنية بقريتنا - أضنى عليها الزمن الآن - كما بدأت آنذاك قرض الشعر ، واكتشفنى الأستاذ التونسى ، وقربنى إليه وشجعنى ، ثم حملنى إلى العقاد - وكان هو من أخلص مريديه - وفى ندوة العقاد اكتشفت أن هذا هو طريقى ، وأننى لم أكن منذورا لدرس الفقه، بل كنت منذور لعرائس الشعر، استمع إلىّ العقاد، فى قصيدة عن ذكريات لاجىء فلسطينى، وأثنى علىّ ، وشجعنى ، وقال بلهجته العذبة: أين تدرس يامولانا؟ فقلت : أدرس فى الأزهر ، فقال لى : ادخل دار العلوم يامولانا . ومن يومها ودار العلوم قبلتى ، وندوة العقاد أحرص عليها كل جمعة ، شديد البكور ، لكى أجلس قريبا من الأستاذ، ناقشته فى كثير مما يعرض لى من مسائل الأدب



لقاء الأجيال .. الأديب الكبير محمود محمد شاكر عبد اللطيف عبد الحليم

والنقد والفكر عموما ، وشرعت فى حفظ شعره، وشعر غيره ، ملاحقا له فى ندواته ومحاضراته التى كان يلقيها فى منتديات كثيرة وفى تلك المرحلة بدأت أذيع بعض شعرى فى الإذاعة وبعض المجلات مراسلا لها ، وأشارك فى بعض الأمسيات الشعرية .

ثم التحقت بدار العلوم ، وتلمذت فيها لبعض من كنت أراهم فى مجلس العقاد، أو فى لجنة الشعر أو المجمع اللغوى، وشاركت فى ندوات الشعر التى كانت تعقد فى كل أسبوع ، ويعلق عليها أحد الأساتذة ، وربما كان من المناسب ذكر بعض هذه الأسماء من الأساتذة : على الجندى، الشاعر أحمد هيكل ، عبد الحكيم بلبع، الطاهر مكى ، محمود الربيعى، محمد أبو الأنوار ، محمد فتوح، وبقية الفريق من أبناء جيلى تقريبا : حامد طاهر، وأحمد درويش ومحمد حماسة، وكانت فرحة غامرة فى المهرجان السنوى للشعر ، إذ كنت أشارك فيه بجانب هذه الأسماء المذكورة محمود حسن اسماعيل، صالح جودت ، محمود غنيم ، محمد الفيتورى، وفاروق شوشة، عبد المعطى حجازى ، أنس داود ، وآخرين .

كنت متفرغا للشعر ، غير مجد فى الدراسة ، ألاحق الجمال حيث كان ، وأعتبره المثير الحقيقى للشعر ، الذى نذرت نفسى له ، إلا أن إلحاحا من أساتذتى أن أجد فى الدراسة بجانب

التكــوين

الشعر ، وجهني إلى شيء من الاجتهاد في العام الأخير وفي أواخره لكي أعمل معيدا بدار العلوم، وكان أن تحقق هذا ، وتوثقت صلتي بالشاعر المرحوم علي الجندي، زيارة له في داره كل أسبوع ، فأخذت منه حرصه الفائق على التراث، وفهمه له، ثم عرفت محمود شاكر (أبو فهر) وغذى في نفسي الحدة في الرأي التي غذاها العقاد من قبل والتي صادفت هوى في نفسي ، وتعمقت من خلاله في فهم الشعر والتراث العربي عموما ، وأنا رجل أكبر أساتذتي وأفي لهم كل الوفاء، إلا أنني أعتقد أن تأثيرهم لم يلغ ملامحي الذاتية ، وما أخذته منهم كان استجابة لما هو كائن في نفسي بالفريزة، ولولا ذلك ما أخذت شيئاً.

اهتممت بمدرسة الديوان ، وكان ودي أن أدرس العقاد لولا أن درسه المرحوم عبدالحي دياب ، وقد خلط عملاً صالحا وآخر سيئا، فاتجهت إلى المازني الشاعر، وهو شاعر كبير ومغبون في الوقت ذاته – حيث لم يدرس في رسالة جامعية ، فسجلت هذا الموضوع مع الدكتور أحمد هيكل ، وما لبث أن سافر إلى مدريد فانتقل الإشراف إلى المرحوم الدكتور عبد الحكيم بلبع، وكانت رسالة عاصفة في مناقشتها ، وقد استمرت أكثر من خمس ساعات، نظرا للقضايا التي أثرتها في عنف شديد، متناولا آراء بعض النقاد، والأساتذة ، الذين حاربوا حصولي على الدرجة بيد أن الرياح جرت على غير ما يشتهون، وإن كان هذا قد أفادني، فلا أعبأ برضا أحد أو إسخاطه، مادمت أرضي الحقيقة التي أعتقد ، وقد رغبت طلابي فيما بعد إلى المعارضة ولو كانت جارحة، لأن الخلاف أفضل من الموافقة الصماء والمجاملات تقتل حرية البحث والرأي، وإن كنت قد دفعت ثمن هذه الجرأة فيما بعد ، لكن هذا زادني قوة.

أخرجت في ذلك الحين ديواني الأول «الخوف من المطر» في مطبوعات المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وقد حزت جائزته الأولى في الشعر ، وكنت لا أزال طالبا، ووجد الديوان صدى طيبا ، وإن كانت نشرة المجلس أقرب إلى النشرات السرية، ثم شرعت في كتابة الدراسات النقدية في الهلال والثقافة، ومنبر الإسلام، والثقافة الجماهيرية، والبيان في الكويت والصحافة السودانية، دون أن أتخلى عن الشعر – حقيقتي الأولى – وأديت بعد ذلك الخدمة العسكرية، ولولاها لما تمكنت من تحمل مشقات البعثة التي أتت بعد قليل ، وهنا ينبغي أن أزجي الشكر خالصا إلى المشير الجمسي الذي عرف بموضوع بعثتي عن طريق الدكتور إبراهيم العدوى عميد دار العلوم آنذاك فمنحني اجازة من الجيش ثلاثة أشهر تحسب من مدة الخدمة لألحق بالبعثة ، وهذا يوضح كفاءة القيادة الفاهمة الواعية .

كانت البعثة إلى اسبانيا – أو الأندلس – ولهذا الاسم فى نفسى بريق خاص، ربما صاحبنى طوال سنوات الدراسة بدار العلوم حلم يقظة أو حلم نوم ، وظللت بعد ترشيحى أسمى عاما كاملا – كنت خلاله أعد رسالتى للدكتوراه أو قبله بقليل عن «شعر العقاد بين النظرية والتطبيق» ، وأذلل بعض الصعوبات – وما أكثرها – ومنها أن الجامعة رشحت غير مستحق ورشحتنى – وأنا المستحق لاشتراط الماچستير – احتياطيا، إلا أن الدكتور كمال بشر عميد الكلية آنذاك ، لوح باستقالته من العمادة – فى رجولة ونبل – إذا لم أحصل على حقى ، وكان أن سافرت.

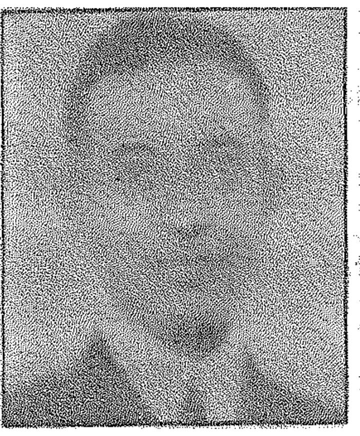
كنت قد شدوت طرفا من الإسبانية ، وقبلها الفرنسية، إلا أن تجربة السفر قاسية بكل المقاييس ، فما أعرفه من الفرنسية تبخر، وكذلك الكلمات اليسيرة الإسبانية لم تسعفنى فى مواقف الحاجة، وكان يوما أيوم – كما يقول الصرفيون – سافرت إلى چنيف ، ومكثت هناك فى مطارها ساعات طوالا، وكنت أحمل فى يدى ديوان العقاد أتعزى به فى الرحلة ، غير أن الديوان أيضا خذلنى ، ولم يبدد وحشتى وفزعى أن تضل قدمى إلى طائرة أخرى، إلى أن وصلت إلى مدريد فى ساعة متأخرة من الليل شتاء ١٩٧٦ ، ووجدت زميلى الدكتور عبد الله جمال الدين – أستاذ التاريخ الأندلسى بدار العلوم الآن – فى انتظارى فحمدت الرحلة ، البرد شديد، واشباح الظلمة التى تتراءى من الأشجار العارية ، كانت تصب فى النفس وحشة لا حد لها ، وفوجئت بضآلة المرتب الذى لا يسد الضرورات، وببرامج الدراسة التى تتعنت جدا ، خاصة فى معادلة الشهادات، وانكببت على تحصيل اللغة الإسبانية صباحاً ومساء ، وحضور المحاضرات فى الجامعة حيث طلب منى أن ألتحق بالسنة الأولى بكلية الآداب، وأن أحصل على الليسانس مرة أخرى ، وكان فى جامعة مدريد المركزية المعادلة الكلية ، واجتزتها بنجاح ، حيث عاد بعض الزملاء إلى مصر ، وبعضهم آثر الالتحاق بالجامعات الإقليمية تخففا ، لكنَ الأستاذ رفض إلا أن أدرس للماچستير الأدب الأندلسى ، وهو خطهم فى الدراسة ، فرفضت ، واجتزت معادلة أخرى أشد فى جامعة مدريد المستقلة ، منها دراسات فى فقه اللغة الإسبانية ، وتاريخ الأدب الإسبانى فى العصور الوسطى ، واللغة اللاتينية ، وإحدى اللغات الشرقية، وسمح لى المشرف أن أسجل رسالتى للماچستير فى الأدب الحديث ، واجتزت هذا كله (الليسانس والماچستير فى عامين ونصف) فى عامين ونصف ، إذا استطعت حسب اللوائح أن أتقدم للامتحان حين أكون مستعدا فى أى وقت ، ثم حصلت على الدكتوراه فى الأدب المقارن سنة ١٩٨٣ بتقدير ممتاز عن رسالتى «دراسة مقارنة بين شعر العقاد وميجيل دى أونامونو».

التكــــوين

كانت القراءات منظمة فى الشعر (وهو حبى الأكبر) والقصة والمسرح ، فى كل العصور، واهتممت بالفكر الإسبانى والمترجمات الأندلسية والعربية عموما إلى الإسبانية، دون أن يطغى إعجابى بهذا على حبى للشعر العربى والفكر العربى عموما ولم أشعر - على الإطلاق - بالضآلة أمام ما هو وافد ، بدأت الترجمة، مختارا نصوصا صعبة من أونامونو ، وماتشادو، وجارثيلاثو دى لابيجا وبيكر وإخوان هذا الطراز ، وأصدرت بعض المجموعات المترجمة فى الشعر والقصة والمسرح والدراسات النقدية والتاريخية والمقارنة وظل الشعر ونظمه الحلم الأكبر، الذى أقدمه على كل الأحلام ، وأراه وجهى الحقيقى حين تزدحم الوجوه فى النفس الإنسانية ، وأنا مدرك أن الشعر ملك مستبد، فعكفت فى محرابه ، مدركا أن العمل الأكاديمى ربما يشل حركة الدم الشعرية ، والجمع بينهما كالجمع بين الماء والنار كما يقول المتنبى ، وكانت أمامى صور رجال كثيرين من زملاء المهنة أخذهم العمل الأكاديمى من حقل الشعر، مع أنهم كانوا شعراء مجيدين ، وكان يمكن أن تتغير خريطة الشعراء لو ظلوا ينظمون، لقدرتهم الإبداعية ، وتمكنهم من التراث ، لا كما هو الحال السائد الآن . لكن هل استطعت أن أخدم الشعر وأتعبد فى محرابه كما ينبغى؟ لا أظن ، لأن العمل كان يتخطفنى بعض الوقت لإنهاء الإجراءات الجامعية ، ولظروف الحياة الصعبة التى لا تترك مجالا للأحلام وهو وادى الشعر الحقيقى ، لكن حسبى ، أننى استطعت أن أعقد موازنة إلى حد ما بين البحث والشعر ، وأن أخرج خمسة دواوين حتى الآن ، وأن أظل أغرد، وأعتقد أن إسبانيا والحياة فيها والشعر الإسبانى كل هذا قد منحنى جوا خاصا شعريا ، فإسبانيا شعر فى حد ذاتها ، وجنوبها الأندلسى قصيدة شعرية أسية الختام ، وقد نبض هذا الختام فى كثير من قصائدى وخاصة ديوانى الأخير الذى خصصته للأندلس تقريبا ، وقد كان يزاحم الشعر - كما قلت - العمل فى الرسالة ، والعمل أيضا لكسب الرزق ، حيث عملت مذيعا فى إذاعة مدريد، ومعدا البرامج بها وموثقا علاقاتى بكبار المستشرقين الإسبان ، والأدباء الإسبان أيضا ، وخاصة الكاتب القرطبى الشهير أنطونيو جالا الذى أوثر فنه المسرحى والشعرى والقصصى، وأعشق لغته الصعبة والبليغة، وترجمت له بعض أعماله العربية وأحدها حزت به جائزة الدولة فى الترجمة الإبداعية .

وقد عدت من إسبانيا بعد حياة حافلة من كل الوجوه ، عشت المجتمع الإسبانى،


العقاد


المازنى


محمود حسن اسماعيل

وكسبت احترام المستشرقين وشيئا من حبهم لا أقول كل الحب، لأنهم يعرفون انتمائى الحقيقى لتراث أمتى ، وهم يودون أن يذوب الشرقيون فى كيانهم ، ويكونوا أبواقا لهم ، والحمد الله لم أكن كذلك ، بل إن نقداتى لهم تصلهم كتابة حتى كتابة هذه السطور، ولا يعنى ذلك الغض منهم بل يعنى أن أعطيهم حقهم، محتفظا بحقى وحق هذه الأمة التى أعتز بالانتساب إليها.

ثم عدت إلى بلدى و«إسبانيا فى القلب» كما يقول الشاعر التشيلى، عدت أعمل فى دار العلوم، وأخرج ما لدى من كتب فى التحقيق والتأليف والترجمة ، والإبداع الشعرى، وانضممت إلى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ، ثم إلى لجنة الدراسات الأدبية واللغوية، أشارك فى الأنشطة والأعمال العلمية، ومثلت مصر فى مهرجان الشعر العالمى الرابع فى ساحل العاج، وترجمت قصائدى فيه إلى الفرنسية، وألقيت محاضرة عن الشعر المصرى المعاصر باللغة الإسبانية ترجمت إلى الفرنسية أيضا، وشاركت فى معظم أنشطة مصر الثقافية، فى مصر وخارجها، وأعتز برئاسة مجلس إدارة جمعية العقاد الأدبية لنرد بعض الدين للأستاذ العظيم، ورحلت إلى سلطنة عمان لأعمل فى جامعتها ثم عدت قبل إتمام سنوات الإعارة لأعمل فى دار العلوم، والدراسات العربية فى الفيوم، وكلية الاعلام بالقاهرة.

وكل فترة من تلك الفترات تحتاج حديثا خاصا ، لكنى أوجزت الخطوط العامة، وحسبى أننى أحاول حتى الآن أن أظل سادنا فى محراب الشعر، وألا يصرفنى صارف عنه من الأعمال الأكاديمية، وأن أعرف جيدا أن الشعر يعمق تجربة الحياة، وثمنه فادح ، وعذاباته قاسية لكن لا شىء يعدل فى الدنيا - فى تصورى - قصيدة انتهى من نظمها، حتى أنها تعدل أو تزيد على كتبى النثرية كلها وللناس فيما يعشقون مذاهب .

● مفهوم الهوية ●

● قرأت باندهاش مقالة الدكتور مصطفى سويف «نحن.. والهوية الوطنية» المنشورة فى عدد مارس ١٩٩٥ من «الهلال»، ونظرا لأهمية الأفكار الواردة فيها، وباعتبار مفهوم «الهوية» يعود من جديد ليتصدر دوائر النقاش والحوار فى الدوريات واللقاءات الأدبية والثقافية العربية، أعدت قراءة مقالة الدكتور سويف عدة مرات، لتحديد الحاضنة الأيديولوجية التى يسعى من خلالها الدكتور الكاتب، ليجعل من جملة أفكاره تصب فى منحاها، وباعتباره ليس الوحيد الباحث عن معان بعدية فى التأسيس الأيديولوجى لمنظومة أفكاره فالأفكار المطروحة يتم تناولها حاليا على مستوى كل أقطار الوطن العربى، وأقاليمه السايكسبيكوية، وحتى لاتتجذر تلك الأفكار فى الوهم، كان لابد من دخول دائرة الحوار مع الدكتور مصطفى سويف، متسلحا بمعطيات الواقع، وعلم الأناسة المعرفى العربى وعنوانه الهام ـ التاريخ المعرفى بسيرورته الأناسية ـ متمنيا أن يتسع صدر مجلتكم الرحب لنشر حوارنا (ردّنا) فى فصل «دائرة الحوار» من المجلة وبأقرب عدد، حيث سبق وأن وعدنا الدكتور سويف، بمتابعة مقالته فى أعداد مقبلة. وإذا لم تخضع تلك الأفكار للتشريح والحوار والحفر والنقاش، فقد يكون لها، ما نتوقعه.......

شاكرين جهودكم فى خدمة ثقافة عربية جادة متجذرة....

جمال الدين الحضنور ـ حمص ـ سوريا

● الكلمات المتقاطعة ●

● ليست الكلمات المتقاطعة لمجرد التسلية، فيمكنها أن تكون وعاء للثقافة العامة والخاصة، لكن الذى يؤسف له أن هذه الكلمات المتقاطعة فى أحيان كثيرة تقع فى أخطاء بعضها بدهى، وماهو أشد وأنكى، أنها تتعالي عن قبول التصويب.. لذا لم نجد أمامنا سوى .. الهلال.. فى أيام معدودات قرأنا فى الكلمات المتقاطعة بجريدتى الأخبار والأهرام: أن اسم بيت أحمد شوقى هو «راماتان» وإنما هذا اسم بيت طه حسين، أما بيت شوقى فالاسم «كرمة ابن هانىء»، وقرأنا أن نيبال دولة افريقية بينما هى دولة آسيوية، وقرأنا أن رأس البر أحد مصايف القاهرة «منتهى السذاجة» وقرأنا أن الإمام أباحنيفة أحد رجال الحديث مع أنه أحد رجال الفقه، أما الأخطاء اللغوية

البسيطة فحدث ولا حرج:

نحن لانكلف واضعى الكلمات المتقاطعة أن يكونوا عباقرة، ولكن حسبهم: «فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لاتعلمون» صدق الله العظيم.. ورحم الله امرءا عرف قدر نفسه!

إيمان محمد عبدالله السمان

المحامية ـ القاهرة

حالة!..

● حالة كالجحيم

تدغدغ أوصال هذا المساء المعربد فى الروح

والأرض تحترف الدوران

على جسدى

كنت أنزع وجهى بكفى

أجمع ماقد تبقى من العقل فى جانب

ـ غامض ـ

بالجنوب

بيننا كان يحبو التغرب... والبحر

كانت هلامية.. كالحقيقة

رائقة... كالهدوء

تمشط شعر السماء.. وتبكى

كان يملؤها عالم مبهم

يرجع الكون طفلا.. جسورا

ويمنح للفقراء وجوها ودمعا

فأبكى

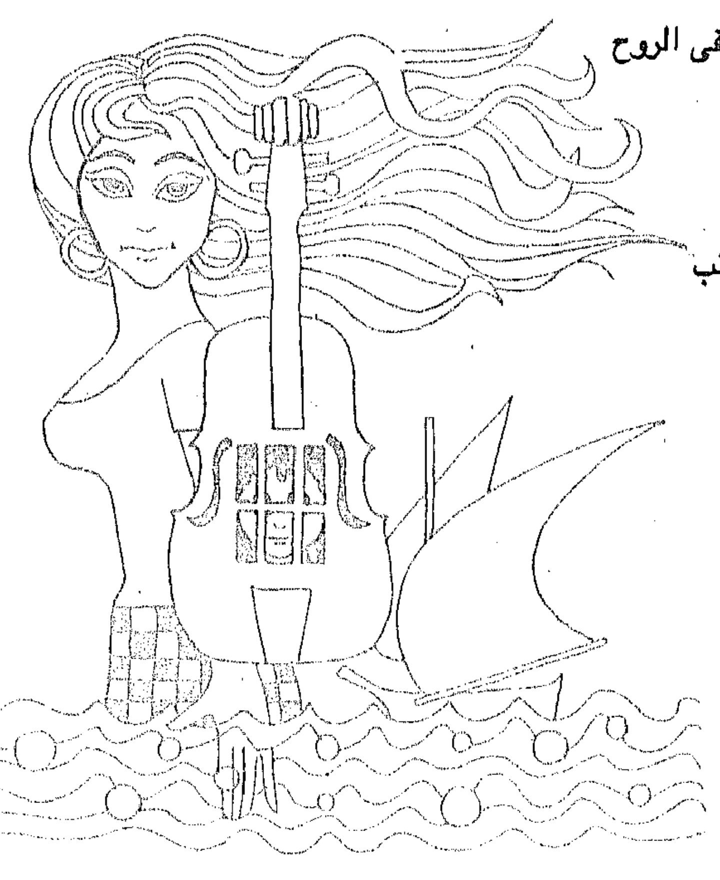
ويأتى دمى ـ حاملا عينه ـ

ليمازجنى

غير أن سرابا غبيا يباعدنا

ويحدد شكلا لحزنى

لا أفهمه



ياسر المرسى ـ نادى أدب أسيوط

أنت والهلال

من الهلال إلى الهلال

● لكم يسعدنى فى مطلع كل شهر ظهور مجلتى الحبيبة «الهلال» ولقد فاجأتنا مجلتنا الغراء فى مطلع هذا العام بظهور باب تحت عنوان «من الهلال إلى الهلال» ولا أدرى كيف وافقتم على هذا الباب فى هذه المجلة الرائدة وهو الذى يكتبه نفر من الناس يبدو ظاهرا وواضحا من كتاباتهم إن ثقافاتهم وليدة جلوسهم أمام شاشات التليفزيون واستماع الشرائط الرخيصة للأغانى فكان من باب أولى أن يخصص هذا الباب لمقتطفات من الأعداد القديمة للمجلة مثلما فعلتم فى العدد المئوى التذكارى والذى عانيت فى البحث عنه.

عاطف عبدالجواد علي ـ مدرس ـ الفيوم

● **تعليق الهلال :**

ـ هذا رأيكم الخاص، وثمة آراء مخالفة له نتلقاها من قراء آخرين، ومن المتعذر إرضاء جميع الأذواق والاتجاهات!..

إخناتون والتوحيد

● جاء فى رد الدكتور على محمد إسماعيل على تعقيبى فى عدد «الهلال» ـ إبريل ١٩٩٥ على مقال الدكتور رجب البيومى حول إخناتون والتوحيد والنبى يوسف، أن وجهة نظرى تجاهلت ماجاء فى «القرآن الكريم» حول دعوة يوسف عليه السلام، وأن رأيى هذا جاء نتيجة اعتمادى على الدراسات الغربية والآراء التى وصفها بـ «العلمانية» بل وذهب إلى أن بها شوائب صهيونية.

وبما أن القضية علمية بحتة وتدخل تحت تصنيف علم «المصريات» Egyp-tology فإن المتخصص يعتمد المراجع العلمية، ومن حق غير المتخصص أن يذهب إلى مايريد.

والتاريخ يقول إن «إخناتون» قد تأثر فى الديانة «الاتونية» بعقيدة «آتون» التى كانت موجودة فى مصر قبل عصره بمئات السنين وثابت وجودها فى الآثار الموجودة لدينا، وأن عقيدة «إخناتون» هى توفيق بين مجموعة من عبادات الشمس فضلا عن تأثر مصر الحضارى فى عصره وفيها قبل عصره (منذ بدء توسع مصر فى آسيا قبل عصر إخناتون بحوالى مائة وخمسين عاما» بمختلف العقائد والملل الشائعة لدى تلك الشعوب!

فالتوحيد فى مصر فكرة قديمة متأصلة فى فكر المصريين القدماء منذ أقدم العهود،

وتدرجت تلك الفكرة فى الوضوح من بدء عصر الأسرات (حوالى ٣٠٠٠ ق. م) إلى عصر «إخناتون» (حوالى ١٣٥٤ ق. م) حيث نضجت ونصرها الملك على العقائد الأخري التى كانت مصر تزخر بها آنذاك!

وإذا قرأنا نصوص ديانة «إخناتون» الموجودة فى المراجع المتخصصة مثل «الأدب المصرى القديم» للعلامة المرحوم الأستاذ سليم حسن نجدها مختلفة تماما عما ذهب إليه صاحب التعقيب الأول والتعقيب الثانى، من التوحيد على شكل إبراهيمى أو حنيفى لأن هذا توحيد وذاك توحيد من نوع آخر.. والذى آثار الضجة حول عقيدة إخناتون هو تصوير البعض لها على أنها ثورة كاملة، مع أن لها تدرجها المتتبع علميا مائة فى المائة، وكل هذه التصورات أدت إلى أن يذهب كل إلى تفسير منبع هذه الثورة الدينية، ولا شىء يأتى فى التاريخ هكذا اعتباطا بل لابد له من جذور وفروع ونضج حتى يظهر إلى الوجود.

ثم اسمح لى ياسيدى الدكتور أن أتساءل حول مفهومكم عن الإسرائيليات، وهل هى مجرد التشويهات الصهيونية للدين والعروبة؟

إن الإسرائيليات سلسلة من الأكاذيب اخترقت كل مايمت لنا ولثقافتنا بصلة، ومن أهم ما اخترقته تاريخنا المصرى القديم لتقتل فيه كل ما يشعرنا بالعزة والكرامة، وكل ما يضخم اليهود ويشفى غلتهم من الانتقام ضد ملوك مصر القدامى، ومنهم إخناتون الذى لم يشر إليه القرآن من قريب ولا من بعيد.

والحمد لله، فنحن كدارسى آثار مصرية قديمة، فضلا عن أساتذتنا فى العلم لا يأتى الاختراق عن طريقنا أبدا، بل نحن لانفتأ نتصدى له لأننا يقظون، ومسلحون بالعلم الصريح، وقد يأتى الاختراق عن طريق الآخرين.

ولا صلة لنا فى ردنا على الدكتور رجب البيومى، والدكتور على إسماعيل بأى تعرض للنبى «يوسف» ولكن ردنا خدمة العلم والوطن والدفاع عن قضية محسومة علميا ولكننا رأيناها تنتهك ـ عن غير قصد بل وبحسن نية ـ ومن ثم كان لابد من التصدى لها.. والاختلاف فى الرأى لايفسد للود قضية!

أحمد مصطفي كمال
كلية الآثار

المرأة بالملابس الداخلية

فى مقالته (التجربة اليابانية) (الهلال عدد مارس ١٩٩٥) يتساءل الدكتور شكرى عياد: «لماذا نجحوا (اليابانيين) ولم ننجح؟ هل ثمت (ثوابت) فى ثقافتنا القومية تجعل من

الصعب علينا أن نسلك الطريق الذى سلكوه».

وأعتقد أن أحد الأسباب الجوهرية التى تقف حجر عثرة فى طريق تقدمنا هى أننا لم نستطع (هل أقول لم نهتم؟) أن نميز بدقة بين (ثوابت) ثقافتنا و(متغيراتها) وتلك إحدى جنايات مثقفينا على الثقافة العربية الإسلامية بشكل عام، فقد جعلوها (ذبيحة).. كل منهم يقتطع منها ما يناسب توجهه، ويغض الطرف عن الجوانب الأخرى وكما يرى الأستاذ جورج طرابيشى: «إن جميع المواقف التراثية، أو التى تمارس الخطاب التراثى بشكل أو آخر، تمارسه باعتباره خطابا أيديولوجيا بديلا على أساس تشطير التراث وتجزئته، وانتزاع أبعاض منه لتوظيفها ضد أبعاض أخرى» (مجلة الشروق الإماراتية العدد ٧٨ فى ١٩٩٣/٩/٣٠).

إضافة إلى أن بعض مثقفينا لم يدرسوا الإسلام - وهو مرتكز الثوابت فى ثقافتنا - دراسة متعمقة، كتعمقهم فى الثقافة الغربية، ومن هذا المنطلق يقعون فى أخطاء عجيبة، ومن ذلك:

١ - يقول الأستاذ أنيس منصور: «إن عباد الشمس من البشر هم الانتهازيون الوصوليون»، وقد صورهم الله سبحانه فى القرآن الكريم هكذا.. «فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربى هذا أكبر فلما أفلت قال إنى لا أحب الآفلين». (مجلة كاريكاتير العدد ١٢٨ فى ١٩٩٣/٥/١٩)، وصحة الآية: «فلما أفلت قال يا قوم إنى برىء مما تشركون» الأنعام٧٨.

فهل غاب عن الأستاذ أنيس أن هذا الذى (رأى الشمس بازغة) هو أبو الأنبياء سيدنا إبراهيم عليه السلام، وأن الآية لا علاقة لها بالوصولية والانتهازية.

٢ - يقول الدكتور أحمد الربعى (وزير التربية والتعليم بالكويت): «فالأحاديث النبوية - على سبيل المثال - قسمان: قسم موحى به وأقوال أخرى للرسول تمثل قسما آخر وموقع الاثنين يختلف» (لقاء بمجلة العربى الكويتية العدد ٤٣٤ فى يناير ١٩٩٥) فهل غاب عن سيادته أن كل أقوال الرسول عليه الصلاة والسلام (بل وحتى أفعاله واقراره) مصدر للتشريع؟!! قال تعالى: «وما آتاكم الرسول فخذوه ومانهاكم عنه فانتهوا» الحشر (٧).

وهل غاب عنه أن الأحاديث الموحى بها (الأحاديث القدسية) قليلة جدا قياسا إلى الأحاديث غير القدسية.

٣ - توصل الدكتور المهندس محمد شحرور فى كتابه (الكتاب والقرآن... قراءة معاصرة) إلى أن الإسلام يجيز للمرأة أن تسير فى الشارع بالملابس الداخلية، وتستطيع

أن تظهر بدون تلك الملابس أمام السبعة المذكورين فى سورة النور، وذلك تفسيرا لقوله تعالى: «وليضربن بخمرهن على جيوبهن» النور (٣١) أما سبب الخطأ ـ كما يقول الأستاذ ماهر المنجد ـ فهو أن سيادته لايفرق بين مادة (جوب) و(جيب). (أنظر «الإشكالية المنهجية فى الكتاب والقرآن، دراسة نقدية للأستاذ ماهر المنجد. مجلة عالم الفكر العدد ٤ مجلد ٢٤ فى ١٩٩٣).

وفى الختام أتمنى على الدكتور شكرى عياد أن يكتب بتوسع عن إشكالية (الثوابت) فى ثقافتنا وعدم الاكتفاء بتلك الإشارة العابرة التى وردت فى مقالته المذكورة، بل ونتمنى على كل أساتذتنا الأفاضل أن يدلوا بدلوهم فى هذه القضية المهمة والشائكة فى الوقت نفسه.

وفيلم المهاجر

● وكتب الأستاذ صلاح عيسى فى (الهلال عدد مارس ١٩٩٥) حول قضية وقف عرض فيلمى (الجاسوسة حكمت فهمى والمهاجر). وفى إطار حديثه عن فيلم يوسف شاهين (المهاجر)، قال: «والثانى (المهاجر) لأن قصته تتشابه مع قصة حياة النبى يوسف عليه السلام، بصرف النظر عن أن الفيلم .... يؤرخ لسيرة شخص لا يحمل اسم (يوسف الصديق) ولم يعش فى عصره، بل عاش فى زمن يتلو ذلك العصر بأربعة قرون» ويضيف فى فقرة أخرى: «وأصبحت المصادرة القضائية سيفا مشهرا فى وجه كل عمل درامى، لمجرد احتمال مشابهة غير مقصودة، لحياة إحدى الشخصيات العامة أو المقدسة».

فهل تمنى كل هذه التأكيدات على أن (رام) بطل (المهاجر) ليس هو (يوسف الصديق) وأنه مجرد (احتمال مشابهة غير مقصودة)، أقول هل يعنى ذلك أن الأستاذ (صلاح) يؤيد عدم ظهور الأنبياء عليهم السلام على شاشة السينما؟ لأنه إذا كان لايرى مانعا لذلك فما الفرق أن يكون (رام) هو (يوسف الصديق) أو لا يكون؟ هذا مع العلم أنه ورد فى المقابلة التى أجراها (وليد يوسف) مع (يوسف شاهين) بأنه... «فى مكتبه الصغير... تجتمع يوميا ولساعات طويلة (ورشة) العمل المكونة من تلامذته وأصدقائه للإنتهاء من سيناريو فيلمه القادم (يوسف). نسخ من التوراة والإنجيل والقرآن ومراجع دينية وتاريخية كثيرة عن حياة (يوسف الصديق) ويقول (شاهين): «فكرة تقديم فيلم عن حياة يوسف عليه السلام تراودنى منذ ثلاثين عاما»، ص٥٨ (مجلة روزاليوسف العدد ٣٣٦٧فى٢١/١٢/١٩٩٢).

وفى لقاء آخر يقول الأستاذ يوسف شاهين: «لقد اخترت الحقبة التى ظهر فيها إخناتون فى عصر الفراعنة قديما وحتى ظهور الفرعون الذى جاء فى عهده نبى الله يوسف عليه السلام»، إلى أن يقول: «وما أعجبنى فى شخصية (يوسف) نفسها أنه كان ذا إرادة قوية أمام التحديات التى واجهته ومنها تحدى غريزته وهى أساسا قصة عن قوة الإرادة وهو ما يهمنى إبرازه من خلال فيلمى (المهاجر).» ص٥٩ (مجلة روزاليوسف العدد ٣٣٨٥ فى ٢٦/٤/١٩٩٣).

وفى الختام لا أدرى لماذا يحتد الأستاذ (صلاح) لأن شخصا اعترض فى إطار القانون على فيلم من الأفلام، وتقدم بشكوى إلى المحكمة أى أن الموضوع يدور فى فلك القانون.

محمود المختار الشنقيطي ـ المدينة المنورة

● جيل السبعينات ●

● «الهلال» المجلة الثقافية العريقة كان لها السبق دائما أبدا فى تقديم أجيال من الكتاب والأدباء والشعراء المصريين والعرب على السواء خلال عمرها المديد الذى تجاوز (المائة) عام منذ أن أسسها جرجى زيدان عام ١٨٩٢ .. ونحن مازلنا فى رحاب مرور ربع قرن من الزمان على بداية جيل السبعينات.. ففى عدد الهلال الخاص بالقصة القصيرة الصادر أغسطس ١٩٦٩ كان من بين رموز هذا الجيل الأديب (محمد مستجاب) ابن ديروط الشريف الذى قدمته الهلال من بين الجديد فى فن القصة وكان من بين الأسماء الجديدة التى تنشر للمرة الأولى ويحدثنا الأديب محمد مستجاب عن تلك الفترة قائلا: «هذه القصة (الوصية الحادية عشرة) هى التى أرسلتها لمجلة الهلال والتى لم تلبث أن نشرت فى أغسطس ١٩٦٩ وحينما رأيتها منشورة شعرت بسعادة قصوى أحسست بأننى حصلت على تأشيرة دخول إلى عالم الأدب من أوسع الأبواب. وكتبت قصة (فصل من قصة حب) وأرسلتها إلى الهلال حيث نشرت فى يناير ١٩٧٠. وعندما نزل إعلان مجلة الهلال عريضا مثل أوراق القلقاس: إقرأ لهؤلاء: محمود البدوى، يوسف إدريس، محمد مستجاب، .... أى عندما رأيت هذا الإعلان الخفاق مثل علم الوطن والذي توسط فيه اسمى أسماء أعلام ونجوم خشيت أن تداهم الاضطرابات محطة السكك الحديدية وقطاراتها من الرغبات العارمة لقراءتى... وهكذا بدأت الانطلاقة من الهلال إلى غالبية

المجلات والصحف وصدرت له رواية (من التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ) ومجموعة «ديروط الشريف» و«القصص الأخرى» وصدرت هذا العام روايته «من التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ» مترجمة إلي اللغة اليابانية ترجمها الأستاذ الهيروتوكانو وهو الآن يعمل بجريدة أخبار الأدب وصاحب عمود «بوابة جبر الخاطر» الشهير.. وحول أعماله صدرت دراسة للناقد د. عبدالقادر القط وتناول الناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا روايته بالنقد والتحليل فى مجلة القصة العدد ٤٠ ابريل ١٩٨٤ وتناول أعماله الدكتور شكرى عياد فى مجلة الهلال أكتوبر ١٩٩٤ تحت عنوان: كوميديا الأسطورة والذى أنهى مقاله قائلا: «.... ولاشك أن هذه المرحلة قد جعلته فنانا أكثر وعيا فنانا يمكنه أن يكتب الأسطورة بأبطال عصريين كما فعل فى قصته «ليلة الهناء الأخيرة» (هلال إبريل ١٩٩٤) وأن يبنى قصته على نسق موسيقى كما تحدث هو في قصته «الجبارنة» ولكن هل أصبح بذلك فنانا أعظم؟ مازال علينا أن ننتظر.

قال عنه: الأديب والناقد كمال النجمي «وقد قرأت سنة ١٩٩٣ قصة واحدة ذات قيمة نشرتها مجلة «الهلال» لمحمد مستجاب بعنوان «مستجاب الثالث» مع أن دور النشر الرسمية وغير الرسمية نشرت أكداسا من المجموعات القصصية والروايات وبعضها أطلقت عليه لقب الأعمال الكاملة لفلان وفلان».

وضياء الشرقاوى كتب قصة فى مجلة الثقافة وأهداها إلى «مستجاب الذى له كل المستقبل».

ونحن إذ نحتفى بمرور ربع قرن من الزمان على جيل السبعينات ندعو الأوساط الأدبية بالمشاركة ونقدم التحية والشكر العميق إلى مجلة الهلال على إيمانها دوما وحتى يومنا هذا بتقديم المواهب الشابة الجديدة فى ميدان القصة القصيرة بل فى كل الميادين.

مع حبى وتقديرى

عبدالمنعم محمد عباس

٤ شامبليون ـ الأزاريطة ـ الاسكندرية

● ونشكر لأصدقائنا : درهم جبارى (سان فرانسيسكو ـ الولايات المتحدة) .. نعتذر إليه من عدم نشر تفغيلات الشاعر اليمنى التى أرسلها إلينا، لأنها سطور تقريرية .. ونعتذر من ضيق المجال للسيد بهجت صميدة خميس، وأسامة الحويج العمر وشعبان صقر وجمال سعيد وسمير أحمد سليم وأشرف عبد الأعلى مصطفى وفتحى حامد الفنيمى وعماد عبداللطيف ..

الكلمة الأخيرة

المؤتمرات العلمية والنغمة المكرورة



بقلم: د. محمود الطناحى

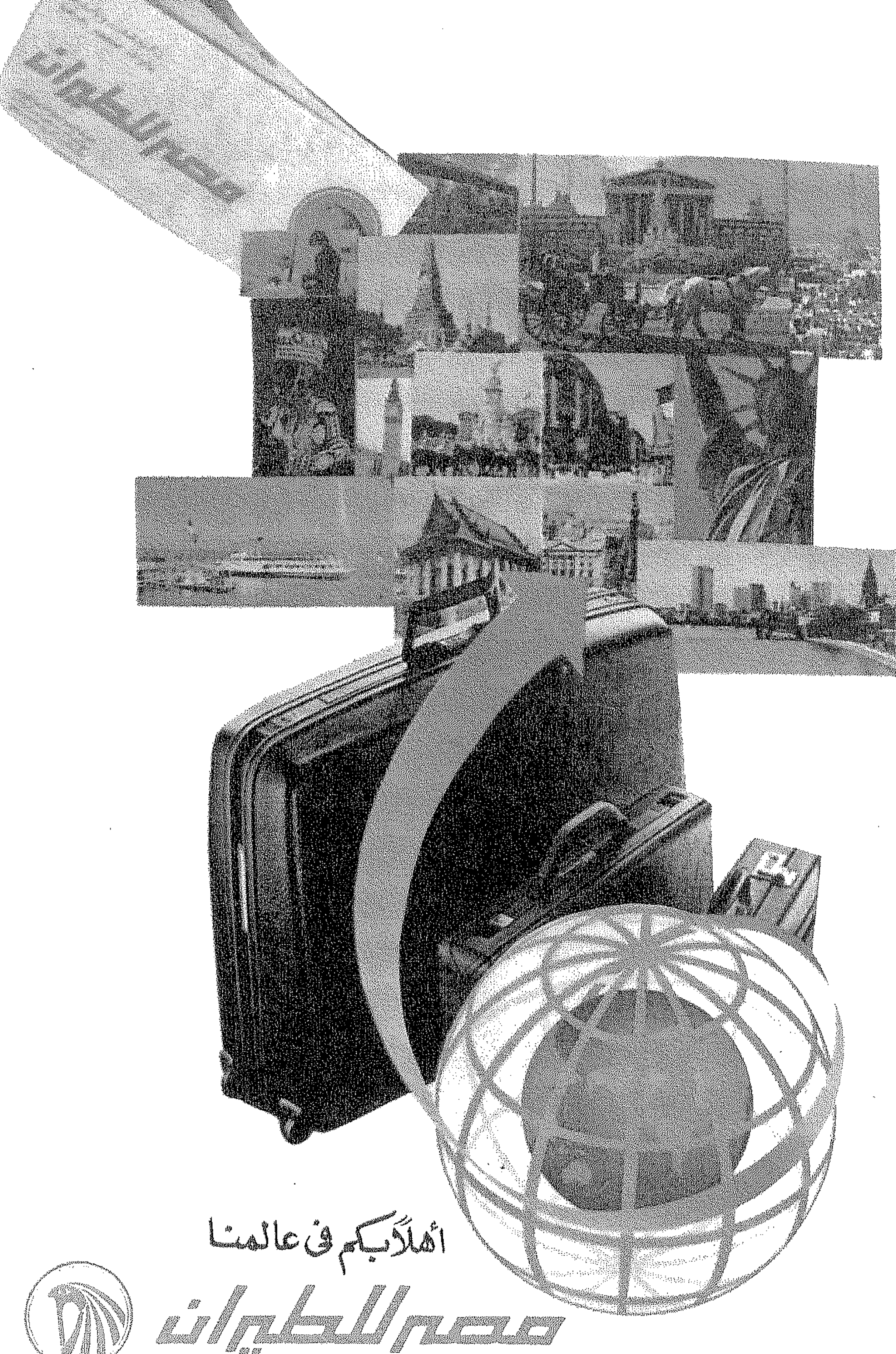
حضرت منذ أيام مؤتمرا علميا لإحدى الكليات النظرية، تحت عنوان «التجديد في العلوم العربية و الإسلامية» ، وقد كثرت هذه المؤتمرات فى السنوات الأخيرة كثرة ظاهرة، ولو أن إنسانا شغل نفسه بتتبع هذه المؤتمرات، فتأمل الأوراق المقدمة لها، والتوصيات التى انتهت إليها، لوجد تشابها واضحا فى هذه وتلك، فالقضايا هى القضايا، والتوصيات هى التوصيات، وقد يجد اختلافا فى طريقة المعالجة وفى صورة التوصيات، ولكن الجوهر هو هو، على ما قال الشاعر:

عباراتنا شتّى وحسنك واحدٌ ... وكلٌّ إلى ذاك الجمال يشير

ولو إن الامور كانت تجرى فى هذه المؤتمرات على سنن من الاستقامة والإنصاف والعدل، لقلنا لا بأس ولا نكران، فالطارف يزكو بالتليد، والمكرر أحلى - كما يقول أهل الحديث، ولكن المشاركين فى هذه المؤتمرات يشرقون ويغربون، وتأتى كلمة التجديد بلمعانها وبريقها ممينة لهم على ما هم بسبيله من التنقّص والمعابة لعلومنا ومفهومها، ولتاريخنا كله، فلا مهابة لعلم، ولا حصانة لأحد، ألسنا تحت مظلة «البحث العلمى والموضوعية والتجرد»، وتسمع في هذه المؤتمرات أحكاما ضخمة مكرورة، مثل: تفسير القرآن ملئ بالإسرائيليات (تنبيه نحن لم نَنْهَ عن الإسرائيليات جملة، وكيف وقد أخرج البخارى ومسلم وغيرهما أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «وحدثوا عن بنى إسرائيل ولا حرج» أى بما لا تعلمون كذبه).

ومن هذه الأحكام ايضا قولهم : الحديث مشحون بالوضع والضعف ، والنحو تعقيد وتأويلات ، والبلاغة تكلف وأصباغ ، والعروض قيود ودوائر تدير الرأس والتاريخ ارستقراطى ، كتب للخلفاء والملوك ، والجغرافيا العربية بلهاء ، وأدبنا العربى غارق فى الذاتية ومجالس السمر ، الى أخر هذه القضايا المألوفة ، وهى «شِنْشِنَةٌ أعْرِفُها مِن أخْزَم » كما تقول العرب فى أمثالها . لكن الخطورة ان هذا الكلام فى تلك المؤتمرات يقال بمحضر من الطلبة ، وهم على ما نعرف من قلة المحصول ، واذا قام عندهم شىء من الشك فى هذا الذى يسمعون لا يستطيعون له دفعا ولا ردًا ، لغرارتهم وجهلهم ، والمكانة العالية لأساتذتهم عندهم ، وبخاصة أن هذه القضايا تساق فى ثياب مزركشة من مثل «الموضوعية والجدلية والاشكالية وحتمية التاريخ والمنظومة الحضارية» وهى كلمات شديدة الأسر نافذة التأثير ، ويحدثنى كثير من الطلبة عما يجدونه من تناقض صريح بين ما يسمعونه فى هذه المؤتمرات ، وما يلقى عليهم داخل المدرجات وكأنهم يقولون : «كيف تُبَغِّضُون الينا طعاما ثم تدعوننا إلى أكله ؟»

فيا أساتذتنا الأكرمين ، ويا زملاءنا الأعزاء : رفقا بهؤلاء الصغار ، حتى لا توقعوا الشك فى قلوبهم ، وتورثوهم الحيرة والبلبلة ، فَتَزِلّ قدم بعد ثبوتها .


أهلاً بكم في عالمنا
مصر للطيران

طباعة ونشر المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع ـ المطابع ٨ ، ١٠ ، ١٣ شارع ١٧ المنطقة الصناعية بالعباسية ـ المكتبات ١٠ ، ١١ شارع كامل صدقى بالفجالة ـ ٤ شارع الإسحاقى بمنشية البكرى ـ روكسى ـ مصر الجديدة ـ القاهرة ت : ٤٨٢٥٥٥٤ ـ ٤٠٨٤٤٥ ـ ٢٥٨١١٩٧ ج . م . ع / فاكس ـ 2596650